نظرية الأدب فى القرن العشـرين

قراءات

أعدها وقدم لها

ك . م . نيوتن

ترجمة

الدكتور عيسى علي العاكوب

الطبعة الأولى

١٩٩٦



عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية

EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

هده ترجمة للكتاب الإنكليزي الموسوم بـ
TWENTIETH - CENTURY
LITERARY THEORY
A READER
EDITED AND INTRODUCED
BY K M. NEWTON
الذى نشرته دار
MACMILLAN EDUCATION LTD
في هامشير ولندن
الطبعة الأولى عام ١٩٨٨

مدير النشر: محمد عبد الرحمن عفيفى

تصميم الغلاف منى العيسوى

الناشر : عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية
٦ شارع يوسف فهمى- اساتس- الهرم- ج م ع - تليفون ٠ ٣٨٥١٢٧٦

Publisher EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES
6, Yousef Fahmy St , Spates - Elharam - A.R.E Tel 3851276

إهداء . . .

إلى أستاذي العالم الأديب الكبير الدكتور محمد حموية اعترافًا بحقّ الأستاذيّة في مجال العلم والحياة أهدى هذا الكتاب

المحتويات

الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـة

ليس في مقدور مهتمٍّ بالتطوّرات الحديثة في النقد الأدبيّ أن يُغفل حقيقة أنه كان ثمة إحياءٌ واضح للاهتمام بمسائل النظريّة . ولعلّ السبب الرئيس لهذا هو التأثير الذي أصاب النقد الأدبي بفعل البنيوية وما بعد البنيوية ، اللتين قدّمتا تحديًا خطيراً لكل من النقد التقليدي القائم على أساس تاريخي والتقليد النقديّ الجديد الأنكلو - أمريكي . وقد مُنحت المسائل النظريّة ، التي هجعت تمامًا لعددٍ من العقود ، حياة جديدة ، كما انبثقت أشكال جديدة من التناول النقدي تمزج بين الممارسة والنظريّة ، كالتفكيك ، ونظرية التلقّي ، والنقد القائم على استجابة القاريء ، والنقد النسائي ، وأنماط مختلفة من النقد الماركسي والنقد القائم على التحليل النفسي . كان ثمّة كلامٌ كثير على « أزمةٍ » في الدراسات الأدبية . أمّا في الوقت الراهن فتبدو ثمة أرجحية ضئيلة لإجماع جديد ناشئة عن الانقسام والصّراع .

وجليٌّ أنّ هذا الموقف تُظهر أولئك الذين يبدؤون بدراسة الأدب مع صعوبات خطيرة ، وابتغاء جعل الأشياء أسهل لديهم نُشر عددٌ من الدراسات التمهيدية ، خاصة المرتبطة بالنظرية الأكثر حداثة ، في محاولةٍ لجعل القضايا النظرية في متناول الجمهور الأدبي العادي . ورغم أنّ عدداً من هذه الدراسات مفيدٌ جداً [1]، فليس ثمّة بديل عن قراءة المصادر الرئيسة التي يقدّم فيها المنظّرون مثالهم . ومهما يكن ، فقد كان ثمة مجموعات قليلة من النصوص النظرية الرئيسة المتوافرة بيسرٍ لقرّاء الأدب العاديّين وقد مالت تلك الموجودة إلى التركيز على ميدانٍ خاصّ . ويحاول هذا الكتاب أن يغطّي حيزاً واسعًا من النظرية الأدبيّة في القرن العشرين باعادة طباعة النصوص التي تقدّم سنداً نظريًا للآراء النقدية المختلفة التي مالت إلى السيطرة في هذا القرن ، من الشكلانيّة الروسيّة ، التي امتلكت حقًا قويًا بالمطالبة بأن تكون الأساسَ لتناول أدبيّ أكثر نظريةً ، حتى تطوّرات الوقت الراهن .

إنّ النظريّة مجالٌ نقاشٍ وصدام متواصليْن ويستدعي الإدراكُ الدقيق لها امتلاك معرفةٍ لا تشمل الحجج الأساسيّة لوجهة نظرٍ خاصة أو وجهتيْ نظرٍ فحسب بل لمواقف بديلة على خلافٍ معها علانيةً أو ضمنًا . وكذا لا يكفي التمثيل للنظريات الرئيسة بمثالٍ واحدٍ فحسبُ لأنّ ثمة خلافًا ونقاشًا بين النظريات المختلفة فحسبُ بل ضمن هذه النظريات ، ولذلك فان هذا الكتاب على قدر ما يمثل نطاقًا مهمًا من المواقف النظريّة ، يحاول أن يُبرز جوانب مختلفة من بعض

النظريات أو تأكيدات ضمن هذه النظريّات . وعلاوة على ذلك ، حاولتُ أن أقيم توازنًا بين المؤلفين أو النصوص الخاصّة التي ينبغي أن تُدخَل في اختيار ممثِّل للنظريّة الأدبية في القرن العشرين وبين العمل الذي سيكون أقل شيوعًا وغير متوافر بسهولة للجمهور الأدبي العاديّ ولكنه مهمٌ ومثيرٌ على نحوٍ مساوٍ وفي صورة تستدعي النقاش .

ورغم أنه كان ضروريًا لي أن أعدّ كلَّ النصوص التي اخترتُها ابتغاء الاحتفاظ بهذا الكتاب في طول معقولٍ ، حاولتُ أن أتناول هذه المهمّة التحريريّة إيجابيًا بمحاولة الاحتفاظ ببنية المناقشة في كلّ نصّ ، ولو في صورةٍ مختصرة ، وأن أقدّمها بمضاءٍ وتمسُّك قدرَ المستطاع.

كان همي أن أعيد طباعة مادةٍ تسمح للقاريء بأن يقتنع بمناقشةٍ خاصّة أو يظفر بمبرّراتِ رفضها . ويحدوني أملٌ ، طبعًا ، في أنّ مستخدمي هذا الكتاب سيجدون بعض الاختيارات ذات الأهمية الكافية لحملهم على تحمّل عناء قراءة كلّ المقال ، أو المادة ، أو الفصل ، أو الكتاب الذي تُستمدّ منه هذه الاختيارات .

والكتابُ مقسوم على قسمين : المناهج الرئيسة بدءًا من الشكلانية الروسية إلى البنيوية الفرنسية (ضمن هذا القسم) ، ثمّ ما بعد البنيوية وما تلاها . وإن إحراز قدر من المعرفة حول السياق الأمثلةُ الأشمل لنظرية القرن العشرين هو في أقل تقدير عونٌ مهم وفي بعض الحالات ضروري في فهم النظرية الحالية ولم أحاول أن أقدّم أمثلة مصوَّرة لبعض المنظورات النظريّة فحسبُ ، بل أن أختار أيضًا النصوص التي تلقي ضوءًا قويًا على النقاش بين المنظورات والتي تظهر بعض الاختلافات فيما بينها . وليس من العسير إهمالُ النظريّات أو المناهج النقدية التي قد تكون الآن طرازًا قديمًا ، وقد حاولت مقاومة هذا الإغراء بأن أضمّن اختياراتي ، مثلاً، أرسطيّة شيكاغو والنقد الليڤزي*. على أنّ الاختلاف المهمّ بين القسمين هو أنّه في القسم الأول ثمّة تمايزات فاقعة تمامًا بين المناهج المختلفة ، أمّا في النظريّة الأكثر حداثة الممثّلة في القسم الثاني فانّ هذه التمايزات يعزّ استخلاصُها . فقد بدأت النظريّات بالتّلاحم أو التفاعل فيما بينها . وهكذا فانّ بعض المنظّرين الذين وُضعوا في فئةٍ يمكن بيسرٍ وضعُهم في فئة أو أكثر من الفئات الأخر . ولذلك فانّ الفئات في القسم الثاني لا ينبغي أن تفسّر على نحو صارم كثيرًا .

* نسبة إلى الناقد الإنكليزي ف . ر . ليفز .

قد يكون ثمة اعتراضٌ في أنّ كتابًا من هذا القبيل ، مصمّمًا أساسًا لتقديم مجال نظرية القرن العشرين لطلاّب الأدب ذوي الثقافة العالية ولقرّاء الأدب غير المتخصّصين سيسيء أكثر مما سيحسن . فلِمَ يحتاج المرءُ إلى حشو أذهان طلبة الأدب أو قرّائه على الجملة بالمسائل النظريّة ؟ ألا يمكن أن يُعترض على أنّ النظريّة لا تفعل أكثر من أن تشوش مثل هؤلاء القرّاء ولا تترك سوى تأثير إيجابيّ ضئيل في القراءة ؟ الحقُّ أنّه كانت ثمة محاولة لإثبات أنّ النقّاد الناضجين وحدهم هم الذين ينبغي أن يهتموا بالمضامين النظرية لنشاطهم وأنّ القرّاء في المراحل الأدنى من الثقافة لا ينبغي تعريضهم للنظرية [٢] . وتحتاج هذه الاعتراضات إلى ردّ .

النقطة الأولى التي يمكن تقديمها هي أنّ النظرية جوهرية لـ « أيّ » شكل من أشكال قراءة النصّ الأدبي ، حتى الأكثر بساطة بينها . وكونُها غيرَ واعيةٍ أو غير ملتَفتٍ إليها نظريًا لا يعني أنّها غير موجودة . أمّا فعليًا فانّه في كلّ أشكال الخطاب غير الأدبيّ ينبغي أن تحكم بعضُ المعايير والضوابط الكيفية التي تُقرأ فيها إن أريد لهذه الصّور من الخطاب أن تخدم الاهتمامات والأغراض التي توجّه قراءتنا . وهكذا رغم أنّ المسائل النظرية قد تُثار بشأن مثل هذه الخطابات ، ينبغي أن تحتل النظريةُ المنزلة الثانية بالنسبة إلى هذه الاهتمامات والأغراض. وهذه هي الحال عندما يقرأ الإنسانُ طريقةً في الطبخ ، أو مادّة في جريدة ، أو كتابًا في التاريخ أو الفلسفة ، أو بحثًا علميًا . أما في الخطاب الأدبيّ ، فليس ثمة ضرورات عمليّة أو منطقيّة خارجة عن الخطاب تحدِّد كيفية قراءته القراءة الصحيحة . ومن ثمّ تكون النظريّة أساسيّةً دائمًا في قراءة الخطاب الأدبيّ ، لأنّه أيّا كانت المعايير والضوابط التي تحكم كيفية قراءة النصوص الأدبية فانّها لايمكن أن تُعدّ جزءاً متممًا للخطاب نفسه وهي تُختار من بين عدد من الاحتمالات من جانب القارىء .

وفي دراسات لأشكال مختلفة من الخطاب ، توحي مصطلحاتٌ من قبيل « تاريخيّ » أو « فلسفيّ » أو « علميّ » بسلسلةٍ من الصفات أو المميّزات المرتبطة بسياق خاصّ ، أمّا مصطلح « أدبيّ » - رغم محاولات عديدةٍ في التحديد تذهب إلى أنّ كلّ النصوص التي وصِفت بأنها « أدبيّة » انطوت على الأقلّ على صفة مشتركة - فهو مصطلح فارغٌ . وهو لا يشير إلى خاصّيات تمتلكها النصوص على الجملة بل إلى ما يبدو حاجة بشريّةً إلى امتلاك مجموعة من النصوص توجد ورا الحدود « البراغماتية » التي ينبغي أن تحدث قراءتُنا للأشكال الأخَر من الخطاب في إطارها . وليس ثمة ضرورة عمليّة أو قيد جوهريّ يمكن أن

يوقف المرءَ عن استخدام نصّ صُنِّف على أنّه « أدبيّ » في أيّ غرضٍ كان . فمقولةُ « أدب » بالمعنى التقييمي الضيق تشير ، إذن ، إلى بعض النصوص التي صُنِّفت في فئة غير النّفعي التي حكم القرّاءُ والنقّاد على مدى أجيالٍ كثيرة بأنها مؤثّرة جداً في خدمة اهتمامهم المختلفة .

ويتمخّضُ عمّا قلتُ أنّه يمكن أن تكون هناك نظرياتٌ للأدب على قدر أعداد القرّاء . وجليٌّ أنّ هذا غيرُ صحيح . والحق أنّ الخطاب النقديّ الأدبيّ يشفّ عن قدرٍ عالٍ من النظام والتماسك، وأنّ أركان هذا النظام لم تقوّض جزئيًا إلا في وقت متأخّر ، وأنّ كثيرين سيُلقون تَبعة هذا على الوضع الراهن الذي لاح أنّه يشجع ثراء النظريّات . ولكن حتى في الوضع الراهن ليس ثمة أمارةٌ لنسبيّة تامّة . أمّا أولئك الذين يطلقون التحذيرات من « التشوّش » أو « الفوضى » فيستخدمون بلاغة مصمّمة لإعلان كراهيتهم للتغييرات التي تجري في الجمهور الأدبي أو لزعزعة الدرس الأدبي لبعض الأغراض السياسية . والرأي الأكثر إثارة هو لِمَ يوجد هذا القدرُ الكبير من النظام في الدرس الأدبي عندما لا يستلزم الخطابُ الأدبي أن يكون ثمة أيُّ قدر منه.

ولأنّه ليس ثمة حسابات نفعيّة تستدعي ضرورة أن تحكم بعضُ المعايير والضوابط قراءتنا للنصوص الأدبيّة ، ينبغي أن نختار نحن المعايير والضوابط التي تضبط حقيقةً قراءتنا إيّاها ، حتى عندما لا نكون مدركين أننا نقوم باختيار . وهكذا فانّ سببَ كونِ النقد الأدبيّ منظّمًا نسبيًا عندما لا تلوح ثمة ضرورة حقيقة لأن يكون كذلك هو أن جمهرة القرّاء تقوم بالنوع نفسه من الاختيار من بين الاختيارات المختلفة التي يتصورون أنّها في المتناول . أمّا لِمَ ينبغي أن ينبثق هذا العددُ الهائل من التناولات النظرية المختلفة للأدب في القرن العشرين ولِمَ يؤثر القرّاء أن ينصروا تناولاً على آخر فمسألتان مثيرتان . وليس هذا موضعًا لمحاولة الإجابة المفصّلة عن هاتين المسألتين لكنّ الواضح هو أنّ النظرية الأدبية لا يمكن أنّ يُنظر إليها في منأى عن النزاعات السياسية و « الإيديولوجية » التى كانت ملمحًا بارزاً للقرن العشرين . وإنّ الاختيارات حول القراءة ، خاصّةً بشأن النصوص التي توجد وراء الحدود النفعيّة التي تحكم قراءتنا للأشكال الأُخَر من الخطاب ، لايمكن أن تكون حياديّة من الوجهة الإيديولوجية ، وقد يحرص القارىء على وضع هذا في الحسبان في قراءة أعمال المنظّرين الكثيرين الذين شملهم هذا الكتاب .

قبل تطوات القرن العشرين فى ميدان النقد الأدبي آثرت الغالبية العظمى من القراء أن تربط النصوص الأدبيّة بسياقها التاريخي وبمقاصد مؤلّفيها ، ولا يزال هذا المنهج يحظى بكبير

استحسان . لكنّ عدداً كبيراً من قرّاء القرن العشرين ، خلافًا لذلك ، يختارون أن يُعطوا اهتمامًا ضئيلاً أولا يعطون أيّ اهتمام للسّياق التاريخي أو قصد المؤلف ويفسحون المجال لصيغ حديثة من التفكير ، كنظرية النقد القائم على التحليل النفسيّ أو النظرية النسائية ، أن تضبط كيفية قراءتهم النصوص الأدبية . وسيؤكد مثل هؤلاء القرّاء أنّ الأساس الأكثر أهمية في دراسة الأدب هو ربط النصّ باهتمامات الجمهور الحديث . وليس هناك أيضًا حدٌّ لعدد الاهتمامات التي قد يُؤثر القراء حملها في قراءتهم للنصوص الأدبية ، وأكثرها شيوعًا هي : الجمالية ، أو التاريخية ، أو اللغوية ، أو الاجتماعية ، أو السّيريّة ، أو الفلسفيّة ، أو النفسيّة ، أو السياسيّة ، أو مركّبات من هذه .

ومن المهمّ أن نؤكّد ، في أية حال ، أنّه ليس في مقدور أحد أن يفعل أكثر من أن نقوم باختيار . ورغم عدم وجود معايير وضوابط حقيقيّة تحدّد الكيفية التي ينبغي أن نقرأ بها النصوص الأدبية ، فإنّنا حالما نشرع بقراءة النص تدخل معايير وضوابط من نوع ما ميدان العمل لأن فعالية القراءة نفسها لايمكن أن تتمّ دونها . ومن المحتوم أنّ القرّاء سيُقدّمون نوعَ الاختيارات نفسه حيث يجد المرءُ القرّاء والنقّاد يتشكّلون في مجموعات أو ، كما يسمّيها ستانلي فيش ، « جماعات تفسيريّة » . ويمكن تصوّرُ أنّ الشخص يمكن أن يختطّ لنفسه طريقةً متميزة تمامًا في قراءة النصوص الأدبية لا تتوافق مع أية جماعة من القراء موجودة أو قد وجدت . وقد تحكم مؤشرات اختبارات طالب ما بأنّ هذه الفكرة مُقنعة . لكنّه من المحتم طبعًا أنّ الأغلبية الساحقة من القراء ستتبنى المعايير والضوابط التي تحكم النظريات المسيطرة فى الثقافة في أيّ وقت محدّد .

إنّ إحدى المناقشات المهمّة لمصلحة النظرية الأدبيّة هي ، إذن ، إنّه مادمت المعايير والضوابط ليست جوهريّة بل تُختار لأسباب خاصّة فليس ثمة تبرير لإغفال وجودها كما يمكن أن يكون فى قراءة الأشكال غير الأدبيّة للخطاب ، حتى إن أمكن أن يُفضى هذا ، كما حذّر رينيه ويلك [٣] ، إلى اضطراب عقول ناشئة الطّلاب . وسيكون سوءَ نيّة أن يُخفى ، حتى عن ناشئة الطلاب ، حقيقة أنّه ليس ثمة معايير أو ضوابط كاملة بالنسبة إلى الخطاب الأدبىّ ومن ثمّ تحظى بالامتياز . طبيعيّ أنّ بعض المعايير ستكون سائدةً وقد يكون ثمة تبريرٌ لتأكيد أفضليّاتها وأخطار نبذها لكنّه لن يكون ثمة تبريرٌ لادّعاء أنّ هذه المعايير جوهرية للوجود الحقيقي للخطاب الأدبي .

والدّلالة الضمنيّة الواضحة لهذا هي أنّه ما إن يعرف المرءُ أنّ المعايير والضوابط التى تحكم قراءة الإنسان للنّصوص الأدبية قد اختيرت ، حتى يكون في الإمكان أن يؤثر تغييرها . ورغم أنّ بعضهم قد يرى مثل هذا الاحتمال طريقة إجراء من أجل نسبية تامة ، فان حقيقة أيُ تغيير لا يمكن أن يُفضي إلى معايير مرفوضة تمامًا بل إلى اتّخاذ مجموعة مختلفة من المعايير فحسب توحي بأنّ مثل هذه المخاوف لا أساس لها . والحقّ أنّه قد يتضمن فائدة عمليّة تتمثّل في أنّ بعض القرّاء الذين يعملون من خلال معايير غريبة على مزاجهم أو «إيديولوجيّتهم » أو نظرتهم إلى العالم قد يكونون قادرين على اختيار مجموعة معايير يجدونها أكثر مناسبة لهم. فالكتابُ إذن يرمي إلى غرضٍ مزدوج : أن يجعل القراء أكثر اطلاعًا على المعايير والضوابط التي تحكم تناولهم النقدي الموجود وأن يكونوا قادرين على الدفاع عنه أمام التناولات البديلة ، ثم بمقارنة منظومتهم الحاضرة من المعايير والاستراتيجيات التفسيرية بالبدائل يكونون في موقفٍ يختارون فيه تناولا مختلفًا يجدون أنّه التناول الأكثر إقناعًا .

وسيكون غير دقيق ، في أية حال ، أن نؤكد أنّ الموقف الراهن لـ « تكاثر النظريات » ليس له كبير تأثير في النقد الأدبي . وأحد عوائق فكرة « الجماعات التفسيرية » عند ستانلي فيش أنّها تتضمن أنه بمجرّد أن يختار قرّاءُ النصوص الأدبية جماعتهم ، عن وعي أو دون وعيٍ ، يكون ثمة هدفٌ محدود في النقاش مع أولئك الذين ينتمون إلى حماعات مختلفة لأن الأمرَ ليس على أنّ إحدى الجماعات هي الصحيحة وكلّ الجماعات الأخر خاطئة . فكلمة «جماعة » نفسها توحي بأنّ المرء جزءٌ من مجموعة مكتفية بذاتها وأن المرء لابّد من أن يعنيق قليلاً بالجماعات الأخر . ورغم ذلك فانّ المرء لا يمكن إلا أن يتأثّر بالنقاش والجدل الدائم الذي يحدث في الدراسات الأدبية . ولا يبدو قرّاء النصوص الأدبية راضين بتبنّي فلسفة « يعيش ويترك لغيره أن يعيش » . ويوحي هذا بأن تشبيه « الجماعات » يستلزم الترك والإتيان بتشبيهٍ آخر أكثر ملاءمة .

وأؤكد أنّ مبعث وجود قدر كبير من الجدال والنقاش في الدراسات الأدبيّة هو أنّ النقّاد والقرّاء يشعرون بأنهم ينتمون إلى جماعة واحدة ، حتى لو قدّر أن يقدّموا اختياراتٍ مختلفة تمامًا بشأن كيفية قراءة النصوص الأدبيّة . وإنّ حقيقة أنّه كان عليهم أن يقدّموا مثل هذا الاختيار تجمعهم بقرّاء ومفسّرين آخرين للنصوص . لكنّ إمكانيّة الاختيار المختلف ستوجد حتمًا حاجةً إلى تبرير الاختيار الذي قاموا به وتشجّع الرغبة في إقناع الآخرين بأنّ هذا الاختيار هو الاختيارُ الصحيح وأنّ الاختيارات الأخَر خاطئة . والمحصّلة أنّ النقد الأدبيّ مجالٌ

للنقاش الدائم . ورغم أنّه يستحيل حلُّ هذا النقاش نهائيًا ، فانّ محاولة تبرير الموقف الذي اختاره المرءُ والدفاع عنه بالنقاش العقلانيّ أمام المواقف البديلة أمرٌ لابدّ منه إن أُريد للدرس الأدبيّ أن يبقى مفعمًا بالحياة . وهكذا فانّ الجدل والنقاش ليسا أمارتيّ أزمة أو اضطراب بل هما معلما صحةٍ وقوّة . والنقد الأدبيّ هو جوهريًا حول السياسة والقوة ، وأمارةُ الأزمة يرجّح أن تكون موقفًا يُقمع فيه النقاشُ والجدل العقلانيان أكثر منها موقفًا يجري فيه هذان بقوّة .

وهكذا فلعلّ التشبيه الأكثر قدرة على وصف الموقف الراهن للنقد الأدبيّ ليس هو أنّه مكوّن من عدد من « الجماعات » المنفصلة ، بل أنّه مثلُ البرلمان . فقبل التفجّر الأخير في النظريّة الأدبيّة ، كان ذلك البرلمانُ في العالم الناطق بالإنكليزية مثلَ برلمانٍ فيه حزبان أمسكا بزمام السيطرة وأحزابٌ أصغر لم يُسند إليها سوى دور ضئيل . كان ثمة استقرارٌ ونظامٌ نسبيّان بالنسبة إلى حزب يسيطر إلى حين ثم بالنسبة إلى الآخر ، لكنّ الحزبين كليهما ظلاّ دائمًا كبيرين إلى حدّ لا يُحسّان فيه بأنّهما مهدّدان . ومن ثم مال النقاشُ إلى متابعة الخطوط التي يمكن التنبُّؤ بها وكان هناك ، إلاّ بين المتخصّصين ، اهتمامٌ عام ضئيل نسبيًا بالمسائل النظريّة . كان هذان الحزبان النقدَ التاريخيَّ الذي أكدّ مسائل من قبيل النصّ فيما يتصل بعصره ، ما قصد إليه المؤلّف ، النظرات القائمة على النوع الأدبيّ ؛ تقليد « النقد الجديد » بميله المضاد للقصديّة وتأكيده النصَّ بوصفه بنيةً تامّة في ذاتها .

وما حدث « للبرلمان » في الآونة الأخيرة أنّ سيطرة الحزبَين هذه قد هُدّدت لأنّ أحزابًا صغيرة كثيرة دخلت البرلمان وهي تحول دون أن يحقّق أيُّ حزبٍ وحده الأغلبية التامّة . وتعتقد معظمُ هذه الأحزاب أنّها تمتلك فرصة الظفر بالسّلطة وتسعي إلى إقناع أولئك الذين ينتمون إلى الأحزاب الأخر بالانضمام إليها . وثمة رجحانٌ للائتلافات وإعادة التحالفات . لقد غدا النقاش مُلحًا ولاذعًا وغدت المسائل النظرية أساسيةً مرة أخرى . وهكذا يُبرزُ النقدُ الأدبيّ في صورة صراعٍ على السلطة بين أحزابٍ هي في موقفٍ لا تستخدم فيه سوى الحجاج العقليّ واللّسْن أداتين لإقناع أعدادٍ كافية لدعمها في سبيل تحقيق الأغلبية . وللنقاش أيضًا أهمية بالنسبة إلى المجتمع على الجملة في أنّه يثير مسائل تنطوي على مضامين وراء المجال الأدبيّ الصِّرف . وفي هذا الاختيار من النظريّة ، في مقدور القرّاء أن يتابعوا النقاشَ ليقرّروا أخيراً أين يضعون أصواتهم أو ربّما يقرّرون أنّه لا غنى عن حزب جديد . لكنّه في سائر الأحوال لا خِيَرَةَ لكلّ من لديه اهتمامٌ بالأدب سوى الاقتراع .

الهوامش :

١ - انظر ، مثلاً ، تيري إيغلتون ، " النظرية الأدبيّة : مقدمة Literary Theory : An Introduction

(أكسفورد ١٩٨٣) ؛ آن جيفرسون وديفيد روبي (إعداد) ، " النظرية الأدبية الحديثة : مقدمة مقار Modern Literary Theory : A Comparative Introduction « (لندن ، ١٩٨٦) ؛ رامان سلدن "دليل القارىء إلى النظرية الأدبية المعاصرة A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory (برايتون . ١٩٨٥) .

٢ - انظر رينيه ويلك " مراعاة التقليد Respect for Tradition " ، ملحق التايمز الأدبي ، ١٠ كانو الأول ١٩٨٢ ، ص ١٣٥٦ .

٣ - المرجع نفسه .

القسم الأول

الشكلانية الروسية
إلى البنيوية الفرنسية

١ - الشكلانيّة الروسيّة وبنيوية براغ

تعود أصول الشكلانية الروسية قبل الثورة الروسيّة إلى فعاليّات حلقة موسكو اللغوية وجمعيّة دارسي اللغة الأدبيّة في بطرسبورغ Opojaz ، اللتّين اهتّمتا بدراسة اللغة الشعرية . وكانت الشخصيات الرئيسة فيكتور شكلوفسكي ، ورومان جاكوبسون ويوريس إيخنباوم ، وأوسيب برك ويوري تنيانوف . رفضت الشكلانية الروسيّة المناهج النقدية غير التصنيفية والانتقائية التي كانت قبلُ قد استحوذت على الدراسة الأدبية ، وسعت إلى إيجاد « علم أدبيّ » ، يصفه جاكوبسون قائلاً : " ليس موضوعُ العلم الأدبيّ الأدب ، بل الأدبيّة ، أي تلك الخاصيّة التي تجعل عملاً ما أدبيًا " . وهكذا كان الشكلانيون مهتمين بالمظاهر الممثّلة أو المعبّرة في النصوص الأدبية ؛ إذ ركزوا في النصوص على تلك العناصر التي اعتدّوها مغرقةً في خاصيّتها الأدبية . وقع اهتمامهم بدايةً على الاختلافات بين اللغة الأدبيّة واللغة غير الأدبيّة أو العمليّة . على أنّ المفهوم الشكلانيّ الأكثر شهرة هو مفهوم « التغريب de-familiarisation » (Ostranenie) ، وهو مفهوم ارتبط خاصّة بشكلوفسكي ودُرس في مصنّفه « الفنّ بوصفه تقنية Art as Device » ، الذي نُشر أول مرّة سنة ١٩١٧ ، حيث حاول تأكيد أنّ الفنّ يجدّد الإدراك البشريّ بايجاد الأدوات التي تجتثّ وتقوّض أساس أشكال الإدراك المعتادة والآلية .

أمّا في الشكلانية المتأخّرة فقد انتقل التأكيد من العلاقة بين اللغة الأدبيّة وغير الأدبيّة إلى المظاهر اللغوية والشكلية في النصوص الأدبية نفسها . وقد حاول جاكوبسون وتنيانوف أن يثبتا أنّ الأدوات الأدبيّة نفسها غدت مألوفة أيضًا . ونقلا التركيز إلى الوسائل التي تصير بها بعضُ الأدواتُ مسيطرة في النصوص الأدبيّة وتتولى مهمّة تغريبيّة فيما يتصل بأدوات أو مظاهر أُخَر للنصّ تُدرك بلغة مألوفة أو آليّة . ويمثّل مقال « المسيطر The Dom-inant » هذا المظهر من مظاهر الشكلانية .

وقد نُشر مؤلّف ب . ن . مدفيديف وميخائل باختين ، المسمّى « المنهج الشكلانيّ في البحث الأدبي » والذي أُعيدت طباعة مختارات منه هنا ، أول مرّة باسم مدفيديف سنة ١٩٢٨ ، وربّما يكون باختين هو الذي كتبه . وهو في ظاهره نقدٌ شكلانيّ من وجهة نظر ماركسيّة ، وربما جيء بالتأكيد الماركسي للضرورة السياسية إذ لا يلوح أنّ باختين كان

ماركسيًا نظاميًا بالمعنى الحزبي . والجوهريّ في تفكير باختين رأيه أنّ اللغة « حواريّة » ، أي إنّ أيّ استخدام للُغة يقتضي وجود متلقّ ومرسل . وينبغي النظرُ إلى اللغة بوصفها حدثًا اجتماعيًا . والتركيز في البحث ينبغي أن يكون ، تبعًا لذلك ، على اللغة في سياقٍ اجتماعيّ وتوصيليّ . وينتقد باختين ومدفيديف الشكلانية لرفضها الإقرار بأنّ اللغة الأدبية لا يمكن أن تُدرس في معزلٍ عن السياق الاجتماعي للّغة . ومهما يكن ، فانهما مخالفان تمامًا للاتجاهات المضادة للشكلانية في النقد الماركسي .

كانت بنيوية براغ في جوهرها استمراراً للشكلانية الروسية . وقد انتقل جاكوبسون إلى تشيكوسلوفاكيا في أوائل عام ١٩٢٠ . والصحيح أنّ مقاله « المسيطر » كان قد أُلقي محاضرة في تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٣٥ . أمّا جان موكاروفسكي ، المنظّر الكبير للأدب التشيكيّ ، فقد كان متأثرًا في أعماله الأولى إلى حدّ بعيدٍ بالشكلانية الروسيّة ، مثلما هي الحال مثلاً عندما وصف الأدبيّة بأنّها « الواجهة العليا للتعبير » . وهي فكرة مستمدّة تمامًا من المفهوم الشكلاني للمسيطر . ومهما يكن ، فانّ موكاروفسكي في كتاباته الأخيرة ينتقل من موقف شكلاني صرف إلى موقف آخر يقوم فيه المتلقي أو القارىء بفعل كبير ، ويحاول إثبات أنّ متلقّي العمل الفنّي ينبغي أن يُرى في شروط اجتماعيّة ، بوصفه نتاجًا للمجتمع وإيديولوجيّاته ، وليس بوصفه فرداً معزولا . وفي « الوظيفة الجمالية والمعيار الجمالي والقيمة الجمالية بوصفها حقائق اجتماعيّة » المؤلّف سنة ١٩٣٨ ، يتوقّع مناهج سيميائية لدَرْس الأدب (انظر " السّيميائية Semiotics " ، الفصل ١٢ الصفحات . . .) .

للقراءة الموسعة :

Mikhail Bakhtin , Problems in Dostoevsky's Poetics , trans . R . W . Rotsel (Ann Arbor ,Mich , 1973).

Tony Bennett , Formalism and Marxism (London , 1979) .

Paul de Man , 'Dialogue and Dialogism',Poetics Today , 4 (1983) , pp . 99 - 107 (Critique of Bakhtin) .

Victor Ehrlich , Russian Formalism : History - Doctrine (The Hague, 1980).

Paul L . Garvin (ed .) , A Prague School Reader on Esthetics , Literary Structure , and Style (Washington , D . C . , 1964).

L. M. O'Toole , Ann Shukman (eds) , Russian Poetics in Translation (Colchester) , Vols 4 , 5 .

Peter Steiner (ed.) , The Prague School : Selected Writings 1929 - 1946(Austin , Texas , 1982) .

René Wellek , ' The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School ' , in Discriminations : Furher Concepts of Criticism (New Haven , Conn . ,1970) .

فيكتور شكلوفسكي : « الفنُّ بوصفه تِقْنيةً »

" الفنّ تفكيرٌ في صُوَر " . هذه المقولة ، التي يردّدُها حتى طلبة المدارس العليا ، تظلّ رغم ذلك نقطة الانطلاق بالنسبة إلى الفقيه اللغويّ الواسع المعرفة الذي يشرع في تجميع ضربٍ من النظرية الأدبية المنظمة . وهذه الفكرة ، التي تعود في أصولها جزئيًا إلى بوتبنيا Potebnya، لقيت رواجًا . يكتب بوتبنيا قائلا : " لا فنَّ دونَ الصّور المجازية ، وخاصةً لا شعرَ دونها " . ويقول في موضع آخر : " إنّ الشعر ، وكذا النثر ، هما أولا وقبل كلّ شيء ، طريقةٌ خاصّة للتفكير والمعرفة .. " [1].

على أنّ استنتاج بوتبنيا ، الذي يمكن أن يُصاغ هكذا « الشّعر يساوي الصّور المجازية » كان باعثًا على النظريّة الكاملة المتمثّلة في أنّ « اللغة المجازية تساوي الرمزيّة » ، ذلك أنّ الصورة قد تفيد بوصفها محمولاً ثابتًا للموضوعات المختلفة . وينشأ الاستنتاج جزئيًا عن حقيقة أنّ بوتبنيا لم يميّز بين لغة الشعر ولغة النثر . ونتيجة لذلك ، أغفل حقيقة أنّ هناك مظهرين للصّور المجازية : صور مجازية بوصفها أدوات للتفكير ، بوصفها أدوات لوضع الأشياء في أصناف ؛ وصور مجازية بوصفها شعريةً ، بوصفها أدوات لتعزيز الانطباع . وسأوضح بالمثال . أريد أن أجتذب انتباه طفلة صغيرة تأكل الخبز والزّبدة وتضع الزبدة على أصابعها . أصيح : « هايْ » أصابع زُبْديّة ! » . هذه صورة بلاغية ، مجاز نثريّ واضح . هاك الآن مثالا آخر . الطفلة تلعب بنظّاراتي وتُسقطها . أصيح : « هاي ، أصابع زُبْديّة ! ». هذه الصورة البلاغية مجازٌ شعري . (في المثال الأول تكون « أصابع زُبْديّة » مستعملةً في الكناية ؛ وفي الثاني تكون مستعملةً في الاستعارة – لكنّ هذا ليس ما أريد أن أؤكدّه) .

الصّور المجازية الشعرية هي وسائلُ لإيجاد أقوى انطباع ممكن . ومن حيث هي منهجٌ ، معتمدٌ على هدفه ، ليست أكثر ، ولا أقلّ ، تأثيراً من التّقنيات الشعرية الأُخر ؛ ليست أكثر، ولا أقلّ ، تأثيراً من الموازنة Parallelism العادية أو السلبية ، والتشبيه ، والتكرار ، والبنية المتوازنة ، والمبالغة ، والصّور البلاغية المسلّم بها على الجملة ، وكذا كلّ تلك المناهج التي تؤكد التأثير الانفعالي للتعبير (وتتضمّن الكلمات أو حتى الأصوات المنطوقة بوضوح) ... وما الصور المجازية الشعرية سوى صور لحِيَلِ اللغة الشعرية .

وإن نحن شرعنا في تفحّص القوانين العامة للإدراك ، رأينا أنّ الإدراك عندما يغدو عاديًا يصير عمليةً آليّةً . وهكذا فانّ كلّ عاداتنا ، على سبيل المثال ، تنسحب إلى منطقة الآليّ غير

الواعي ؛ وسيوافقنا المرء على هذا إن هو تذكّر الإحساسات التي صاحبت الإمساك بالقلم أو التحدث بلغةٍ أجنبية لأوّل مرّة وقارنَ ذلك باحساسه عند أداء هذا الفعل لعشرات الآلاف من المرّات .

.... التعوّد يفترس الأعمال ، والملابس ، والأثاث ، والزَّوجَ ، والخوف من الحرب ، ... ويوجد الفنّ لعلّ الإنسان يستردّ إحساس الحياة ؛ يوجد ليجعل الإنسان يُحسُّ بالأشياء ، ليجعل الحجر " حجَريًا " . غايةُ الفنّ أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تُدرَك وليست عندما تُعرَف . وتقنية الفنّ هي جعلُ الأشياء « غريبةً » ، جعلُ الأشكال صعبةً ، مضاعفةً . صعوبة الإدراك وطوله لأنّ عمليّة الإدراك غايةٌ جماليّة بنفسها وينبغي أن يُطال أمدُها . الفنّ سبيلٌ لاختبار فنيّة الشيء ؛ أمّا الشيء نفسه فليس بذي قيمة ...

بعد أن نرى الشيء مراراً ، نبدأ بتعرّفه . الشيء مائلٌ أمامنا ونحن نعرف عنه ، لكنّنا لانراه – ومن ثمّ فانّنا لا نستطيع أن نقول أيّ شيء مهمٍّ عنه . والفنّ يُبعِد الأشياء عن آليّة الإدراك بطرائق متعدّدة . وأريد ههنا أن أوضح طريقةً استخدمها ليو تولستوي على نحو متكرّر ، ذلك الكاتب الذي ... يبدو يقدّم الأشياء كأنّه رآها بنفسه ، رآها في تمامها ، ولم يبدّلها .

يجعل تولستوي المألوف يبدو غريبًا بعدم تسمية الشيء المألوف . وهو يصف الشيء كأنّه رآه أول مرّةٍ ، ويصف الحادثة كأنها حدثتْ أولَ مرّة . وهو في وصف شيءٍ من الأشياء يتجنّب الأسماء المعترف بها لأجزائه ويستعيض عنها بأسماء توافق أجزاء لأشياء أُخَر . ففي روايته " العار Shame " يعمد تولستوي إلى " تغريب " فكرة الضَّرْب بالسّوط على هذا النحو : « تعرية الناس الذين انتهكوا حرمة القانون ، قذفهم على الأرض ، ضرب أقفائهم بالسّياط » ، ثم ، بعد عدّة أسطر ، « الجلْد على الأكفال المعرّاة » . ثم يقول :

> " تمامًا لماذا هذه الوسيلة الغبيّة الفظّة للتعذيب وليس أية طريقة أخرى – لِمَ لا تكون وخْزَ الأكتاف أو أيّ جزء من الجسد بالإبرَ ، عصرَ الأيدي أو الأقدام في مِلْزَمةٍ ، أو أيّ شيء ، من هذا القبيل ؟ "

أعتذر عن هذا المثال الخشن ، لكنه يظلّ أنموذجيًا لمنهج تولستوي في إحياء الضمير . ففعلُ الجلد المألوف يُجعل غير مألوف بوساطة الوصف وباقتراح تغيير صورته دون تغيير ماهيته . ويستخدم تولستوي تقنية « التغريب » هذه دائمًا ...

الآن ، وقد أوضحنا طبيعة هذه التقنية ، دعنا نحاول تقرير الحدود التقريبية لتطبيقها . أما أنا شخصيًا فأحسّ أنّ التغريب يوجد تقريبًا حيثما يوجد الشّكلُ . ويمكن القول بتعبير آخر إنّ التباين بين وجهة نظر بوتبنيا ووجهة نظرنا هو هذا : ليست الصورة مؤشّرا دائما إلى تلك التعقيدات المتغيرة للحياة التى تُكشف خلالها ؛ وليست غايتها أن تجعلنا ندرك المعنى ، بل إيجاد إدراكٍ خاصٍّ للشيء - إذ تُوجِد « رؤيةً » للشيء بدلا من أن تكون أداة لتعرّفه ...

سلسلة كاملة من الحبكات أساسُها مثلُ هذا الغياب للتعرّف ؛ ففي « حكايات حميمة » لأفانسييف تعتمد القصة الكاملة لـ « المعلّمة الخجول » على حقيقة أنّ الشيء ، لا يُسمى باسمه الحقيقي - أو ، بتعبير آخر ، على لعبةٍ من عدم التعرّف . وهكذا أيضًا في « التنّورة المنقّطة » لأونشوكوف ، الحكاية رقم ٥٢٥ ، وكذا في « الدّب والأرنب الوحشية » من «حكايات حميمة » ، التي يحدث فيها الدبّ والأرنب « جرحًا » .

إنّ إنشاءات من قبيل « المِدقّة والهاون » أو « إبليس والأقاليم الشيطانية » (في دكاميرون) ، هي أيضًا أمثلة لتقنيات التغريب في الموازنة النفسية . وأعيد ههنا ، من ثمّ ، أنّ إدراك التنافر في سياقٍ متناغم مهمٌّ في المماثلة . وهدف المماثلة ، كالهدف العام للصور المجازيّة ، إنما هو نقْلُ الإدراك المعتاد لشيء من الأشياء إلى مجالٍ لإدراك جديد - أي ، إحداثُ تعديلٍ دلاليّ فذ .

وفي دراسة الكلام الشعريّ في بنيته الصوتية والمعجمية وكذا في توزيعه المتميز للكلمات وفي البنى الفكرية المتميزة المركّبة من الكلمات ، نجد العلامة التجارية الفنّية حيث يممنا - أقصد أننا نقع على المادّة التي أبدعت بوضوح لتغيير آليّة الإدراك ؛ ذلك أن غرض المؤلف إنما هو إيجاد الرؤية التي تنشأ عن ذلك الإدراك الذي نُزعت منه الآلية . فالعمل يُبْدع « فنّيًا » على نحوٍ يُعاق فيه إدراكُه ، ويُحدَث أقوى تأثير ممكن من خلال بطْء الإدراك . ونتيجة لهذا التباطؤ لا يُدرَك الشيء في امتداده في المكان ، وإنما يدرَك ، إن جاز التعبير ، في بقائه . وهكذا فانّ « اللغة الشعرية » تبعث الرّضا .

[أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل]

١ - الكسندر بوتبنيا (" فيلولوجي " ومنظّر روسيّ في القرن التاسع عشر) ، IZ zapısok po teorii slovesnosti (ملاحظات في نظرية اللغة) (خاركوف ، ١٩٠٥) ، الصفحات ٨٣ ، ٩٧ .

رومان جاكوبسون « المسيطر »

إنّ المراحل الثلاث الأوَل للبحث الشكلانيّ مُيِّزت بايجاز على هذا النحو :

١ - تحليل مظاهر الصوت في العمل الأدبي ؛

٢ - مسائل المعني في إطار الشعريّة ؛

٣ - دمج الصوت والمعنى في كلّ تامّ . وخلال هذه المرحلة الأخيرة كان مفهوم « المسيطر the dominant » بخاصّة مثمراً ؛ إذ كان أحد المفاهيم الخطيرة ، والمحكمة ، والمثمرة حداً في النظرية الشكلانية الروسية . ويمكن تحديد المسيطر بوصفه ذلك المكوّن المحوري في العمل الفنيّ : ذلك أنه يتحكّم في المكوّنات الباقية ، ويبتّ فيها ، ويغيرّها . إنّه المسيطر الذي يأخذ على عاتقة كمال البنية .

المسيطر يحدِّد العمل . والسّمة الخاصّة للّغة المحدّدة هي بوضوح نمطها العروضيّ ، شكلها الشعريّ . وربما يبدو أنّ هذا حشوٌ ليس غير : الشعر شعر . ومهما يكن ، فانّ علينا أن نتذكر دائمًا أنّ العنصر الذي يحدّد نوعًا ما من اللّغة يسيطر على البنيـة الكاملة ومن ثمّ يعمل بوصفه مقوّمًا إجباريًا وغير قابلٍ للتحويل يتحكّم بالعناصر الباقية جميعًا ويمارس تأثيراً مباشراً فيها . وفي سائر الأحوال ، فانّ الشعر نفسَه ليس مفهومًا بسيطًا ولا وحدة لا تنفصم عراها . الشعر نفسُه نظامٌ من القيَم ؛ وعلى غرار أيّ نظامٍ قيمة يمتلك هرميته من القيم العليا والدنيا وقيمةٌ رئيسة ، هي المسيطرة ، من دونها (ضمن إطار عصر أدبيّ ما واتجاهٍ فنّيٍّ ما) لا يمكن تصورُّ الشعر وتقييمه من حيث هو شعر ...

وربما لا نبحث عن المسيطر في العمل الشعريّ لفنانٍ بعينه فحسب ، ولا في القانون الشعريّ ، مجموعة المعايير عند مدرسة شعرية ما فحسب ، وإنما أيضًا في فنّ عصرٍ ما ، منظوراً إليه بوصفه كلاً متميزاً . وواضحٌ ، على سبيل المثال ، في فنّ عصر النهضة أنّ مثل هذا المسيطر ، مثل هذه القمة للمعايير الجمالية للعصر ، كانت تمثّله الفنون المرئية . وقد يمّمت الفنونُ الأُخَر شطر الفنون المرئيّة وقُيِّمت تبعًا لدرجة اقترابها من هذه الفنون . ومن وجهةٍ أخرى فانّ القيمة العليا في الفنّ الرومانسيّ قد خُصّصت لفنّ الموسيقا . وهكذا فان الشعر الرومانسيّ ، مثلاً ، وجّه نفسه نحو الموسيقا : يركّز في شعره على الموسيقا ، وتحاكي نغمتُه

الشعرية اللحن الموسيقىّ . هذا التركيز على المسيطر الذي هو خارجيّ حقيقةً بالنسبة إلى العمل الشعرىّ يغيّر تغييراً واضحًا بنيةَ القصيدة فيما يتصل بالنسيج الصوتىّ ، والبنية التركيبية ، والصور المجازية ؛ إذ يبدّل المعايير العروضية والمقطعيّة للقصيدة وتكوينها . وفى علم جمال الواقعيّة كان المسيطر هو الفنّ الكلاميّ ، وقد عُدِّلت هرميّة القيم الشعريّة وفقًا لذلك .

وفضلاً عن ذلك فانّ تحديد العمل الفنيّ مقارنةً بمجموعات أُخَر من القيم الثقافية يتغير على نحو ملحوظ ، حالما يغدو مفهوم المسيطر نقطة انطلاقنا . ويمكن القول ، مثلاً ، إنّ العلاقة بين العمل الشعريّ والرسائل اللفظية الأخر تكتسب تحديداً أكثر دقةً . ومساواة العمل الشعريّ بالوظيفة الجمالية ، أو على نحو أدقّ بالوظيفة الشعرية ، تكون مميّزة – على قدر ما نتعامل مع مادة لفظية – لتلك العهود التي تُعلن الفنّ الصِّرف ، المكتفى بذاته ، " الفنّ للفنّ". وفي الخطوات الأولى للمدرسة الشكلانيّة كان ممكنًا ملاحظة الآثار المتميزة لمثل هذه المساواة . ومهما يكن ، فانّ هذه المساواة خاطئة لا محالة : فالعمل الشعريّ لا يقتصر على الوظيفة الجمالية وحدها ، بل إنّ له وظائف أخر كثيرة فضلاً عنها . وعلى المستوى العملي فإن مقاصد العمل الشعري مرتبطة باحكامٍ غالبًا بالفلسفة ، والتعاليم الاجتماعية ، إلخ . وعلى غرار ما أنّ العمل الشعريّ لا تستنفده الوظيفة الجمالية ، فانّ الوظيفة الجمالية ليست مقصورة على العمل الشعريّ ؛ ذلك أنّ خطبة الخطيب ، والحديث اليوميّ ، والمقالات الصحفيّة ، والإعلانات ، والرسالة العلميّة – هذه جميعًا يمكن أن تستخدم الاعتبارات الجماليّة ، وتعطي تعبيراً للوظيفة الجمالية ، وغالبًا ما تستخدم الكلماتِ بنفسها ولنفسها ، وليس بوصفها أداة إشاريّة .

وفي المقابل المباشر لوجهة النظر الأحاديّة الواضحة ثمة وجهةُ النظر « الميكانيكية » ، التى تعترف بتعدّد الوظائف في العمل الشعريّ وتحكم على ذلك العمل ، قصداً أو عن غير قصد ، بوصفه تجميعًا « ميكانيكيًا » للوظائف . ولأنّ العمل الشعريّ أيضًا يمتلك وظيفة إشارية ، يعدُّه أنصارُ وجهة النظر الأخيرة أحيانًا وثيقة دقيقةً للتاريخ الثقافيّ ، أو العلاقات الاجتماعية ، أو السِّيرة . وفي مقابل الأحادية الوحيدة الجانب والجمعيّة الوحيدة الجانب ، توجد هناك وجهةُ النظر التي تجمع وعيَ الوظائف المتعدّدة للعمل الشعريّ وإدراك اكتماله ؛ أريدُ تلك الوظيفة التي توحّد العمل الشعريّ وتحكمه . ومن وجهة النظر هذه ، فانّ العمل

الشعريّ لا يحدَّد بوصفه العملَ الذي لا يحقق الوظيفة الجماليّة وحدَها ولا الوظيفة الجمالية مع الوظائف الأخر ، بل إنّ العمل الشعريّ يحدَّد بوصفه تلك الرسالة اللغوية التي وظيفتها الجمالية هي المسيطر فيها . وطبيعي أنّ العلامات التي تكشف تحقيق الوظيفة الجمالية ليست ثابتة أو متشاكلة دائمًا . إنّ كلّ قانون شعريّ واضح ، كلّ مجموعة من المعايير الشعرية المؤقتة تتضمن ، في أية حال ، عناصر متميّزة أساسية لا يمكن دونها تحديد هويّة العمل بأنّه شعريّ .

على أنّ تحديد الوظيفة الجماليّة بوصفها الوظيفة المسيطِرة في العمل الشعريّ يأذن لنا بأن نحدّد هرميّةَ الوظائف اللغوية المختلفة في العمل الشعري . وفي الوظيفة الإشاريّة يكون للعلامة ارتباط داخلي أدنى بالشيء المشار إليه ، ومن ثم فانّ العلامة نفسها لا تحمل سوى أهمية دنيا ، ومن وجهة أخرى فانّ الوظيفة التعبيرية تتطلّب علاقة أكثر مباشرة وحميميّة بين العلامة والشيء ، ومن ثمّ اهتمامًا أكبر بالبنية الداخلية للعلامة . ومقارنةً باللّغة الإشارية فانّ اللغة الانفعاليّة ، التي تحقق قبل كلّ شيء وظيفةً تعبيرية ، تكون عادةً أقرب إلى اللّغة الشعرية (الموجّهة بدقة نحو العلامة بما هي كذلك) . على أنّ اللّغة الشعريّة واللغة الانفعالية كثيراً ما تتداخلان ، وهكذا فانّ هذين النوعيْن من اللغة كثيراً ما يحدَّدان تحديداً خاطئًا . وإذا ما كانت الوظيفة الجماليّة هي المسيطرة في رسالةٍ لفظية ، فانّ هذه الرسالة قد تستخدم كثيراً من أدوات اللغة التعبيرية ؛ لكنّ هذه العناصر تكون عندئذٍ تابعة للوظيفة الحاسمة في العمل، أي إنّها تُحوَّل بفعل المسيطر فيها .

لقد كان للبحث في المسيطر نتائج مهمّة بالنسبة إلى الآراء الشكلانيّة في التطوّر الأدبي . ففي تطوّر الشكل الشعريّ لم تكن القضية قضية اختفاء عناصر محدّدة وظهور عناصر أُخَر مثلما هي قضية تغيّرات في العلاقة المتبادلة بين العناصر المختلفة للنظام ؛ بتعبير آخر ، قضية تغير المسيطر . وضمن مركّبٍ محدّد للمعايير الشعرية على الجملة ، أو على نحو خاص ضمن مجموعة معايير شعرية مقرّرة في جنس شعريّ ما ، تغدو العناصرُ التي كانت ثانوية في الأصل عناصر جوهريّة ورئيسة . وفي مقابل ذلك فانّ العناصر التى كانت في الأصل العناصر المسيطرة تغدو جانبيّة واختيارية . وفي الأعمال الأولى لشكلوفسكى كان العمل الشعريّ يحدَّد بوصفه مجرّد مجموع أدواته الفنّية ، في حين أنّ التطوّر الشعريّ لم يُظهر أكثر من استبدالٍ لبعض الأدوات . ومع التطوّر الأكبر للشكلانيّة ، ظهر هناك التصوّرُ الدقيق للعمل

الشعريّ بوصفه النظامَ المُنشأ ، أي مجموعة هرميّة مرتّبة بانتظام من الأدوات الفنية . والتطوّر الشعريّ هو تغيّر في هذا التسلسل الهرميّ . وهذا التسلسل الهرميّ للأدوات الفنية يتغيرّ ضمن إطار جنس شعريّ ما ؛ زد على ذلك أن التغيّر يؤثّر في التسلسل الهرميّ للأجناس الشعرية ، ويؤثّر ، على نحو متزامنٍ ، في توزيع الأدوات الفنّية بين الأجناس المستقلة . والأجناس التي كانت أصلاً ممرّات ثانوية ، فروعًا جانبيّة ، تجيء الآن إلى الواجهة ، في حين أنّ الأجناس المعترف بها تُدفع نحو المؤخرة ..

وفي أية حالٍ ، فانّ مسائل التطور ليست وقفًا على التاريخ الأدبيّ . وكذا فانّ المسائل المتعلّقة بالتغيّرات في العلاقة المتبادلة بين الفنون المستقلة تظهر أيضًا ، وهناك يكون تفحّصُ المناطق الانتقالية مثمراً تمامًا ؛ مثالُ ذلك تحليلُ المنطقة الحدودية بين الموسيقا والشعر ، كالرومانس romance * .

وأخيراً فانّ مسألة التغيّرات في العلاقة المتبادلة بين الفنون والميادين الثقافية الشديدة الارتباط بها تظهر أيضًا ، خاصةً فيما يتصل بالعلاقة المتبادلة بين الأدب والأنواع الأخر من الرسائل الكلاميّة . وههنا فانّ اضطراب الحدود ، والتغيّر في محتوى الميادين المستقلّة ونطاقها ، تشكلّ مثالاً واضحًا تمامًا . وتكون الأجناس الانتقالية ذاتَ أهمية خاصّة بالنسبة إلى الباحثين . ويحدث في بعض العهود أنّ مثل هذه الأجناس تقيمُ بوصفها خارج الأدب وخارج الشعر ، في حين أنّها في عهود أُخَر يمكن أن تحقق وظيفة أدبيّة مهمّة لأنّها تتضمن تلك العناصر التي يمكن أن تؤكدها الآدابُ الرفيعة ، في الوقت الذي تكون فيه الأشكال الأدبية المعترف بها محرومةً من هذه العناصر . مثل هذه الأجناس الانتقالية هي ، على سبيل المثال ، الأشكال المختلفة لـ Littérature intime - الرسائل ، اليوميّات ، المفكّرات ، المحاضرات المصوَّرة عن الرّحلات ، الخ ... - التي تقوم في بعض العهود (كما هي الحال مثلا في الأدب الروسيّ في النّصف الأول من القرن التاسع عشر) بوظيفة مهمة ضمن التركيبة الكاملة للقيم الأدبيّة .ويمكن القول بتعبير آخر إنّ التغيّرات المستمرّة في نظام القيم الفنّية تتضمن تغيّرات مستمرّة في تقييم ظاهرات الفنّ المختلفة . فما استُخفّ به ، من وجهة نظر النظام القديم ، أو حُكم عليه بأنّه ناقص ، أو صنيع هواةٍ ، أو شاذّ ، أو ببساطةٍ خاطىء ، أو ما اعتُدّ هرطقيًا ، ومنحطًا ، ولا قيمة له ، قد يظهر ويُتّخذ قيمةً إيجابيّةً من منظور النظام الجديد ...

* أغنية غرامية خفيفة شاعت في فرنسا في القرن التاسع عشر (المترجم) .

إنّ التغيّر ، التحوّل في العلاقة بين العناصر الفنّية المستقلة ، غدا مسألة أساسية في الدراسات الشكلانية . وقد اكتسب هذا الجانب من التحليل الشكلاني في ميدان اللغة الشعرية أهمية رائدة في البحث الشكلاني على الجملة، لأنّه قدّم دوافع مهمّة لردم الهوّة بين المنهج التاريخي التعاقبيّ والمنهج التزامنيّ للمقطع العرضي المرتّب زمانيًا . كان البحث الشكلاني هو الذي أظهر بوضوحٍ أن التغيّر والتحوّل ليسا مجرّد إعلانات تاريخية (كان هناك أولاً آ ، ثم ظهر آ ١ مكان آ) بل إنّ ذلك التغيّر أيضًا ظاهرة تزامنيّة معاناة بالتجربة المباشرة ، قيمة فنّية على قدر من الأهمية . ويمتلك قارىء القصيدة ومشاهدُ اللوحة الزيتية وعيًا قويًا لنظامين اثنين : القانون التقليديّ والجِدّة الفنّيّة بوصفها انحرافًا عن ذلك القانون . وإدراكُ التجديد مما يضادّ خلفية ذلك التقليد مضادّةً تامّة . وقد أبرزت الدراسات الشكلانيّة أنّ هذا الاحتفاظ المتزامن بالتقليد والابتعاد عن التقليد يشكّلان جوهر كلّ عملٍ فنّيّ جديد .

ب . ن . مدفيديف / م . م . باختين
« موضوع التاريخ الأدبيّ ومهمّاته ومناهجُه »

العمل الأدبيّ جزءٌ مباشر من المحيط الأدبيّ ، من مجموع كلّ الأعمال الأدبيّة الفعّالة اجتماعيًا في مرحلة محدّدة ومجموعة اجتماعية خاصة . ويمكن القول من وجهة نظر تاريخية دقيقة إنّ العمل الأدبيّ الخاصّ عنصرٌ تابعٌ ومن ثمّ لا ينفصل عمليًا عن المحيط الأدبيّ . وهو يحتلّ مساحةً محدّدة في هذا المحيط وتحدّده مباشرةً تأثيراتُ هذا المحيط . وسيكون من العبث أن نعتقد أنّ العمل الذي يحتلّ مساحةً في المحيط الأدبيّ يمكن أن يتجنّب تأثيراته المباشرة أو يكون استثناءً من وحدته وانتظامه .

لكنّ المحيط الأدبيّ نفسه مجرّدُ عنصر تابع ومن ثم لايمكن فصلُه عمليًا عن المحيط الإيديولوجيّ العام لمرحلة محدّدة ولدى وحدةٍ اجتماعية خاصة . على أنّ الأدب في كلّيّته وفي كلّ عنصر من عناصره يحتلّ مساحة محدّدة في المحيط الإيديولوجي ، ويوجِّه فيه ، ويحدّده التأثيرُ المباشر لهذا المحيط . والمحيط الإيديولوجيّ نفسه في كلّيته وفي كلّ من عناصره عنصرٌ تابعٌ للمحيط الاجتماعيّ الاقتصادي ، يحدَّد بوساطته ، وتَنفُذ فيه قوانينُ التطوّر الاجتماعيّ الاقتصادي من أعلاه إلى أسفله .

وهكذا فانّ في حوزتنا نظامًا معقدًا من الارتباطات المتبادلة والتأثيرات المتبادلة . وكلّ عنصر في النظام يحدّد ضمن وحداتٍ متعدّدة فذّة ولكنّها متبادلة العلاقة .

ولا يمكن فهمُ العمل خارج وحدة الأدب . لكنّ هذه الوحدة التامّة والأعمال المستقلّة التي هي عناصرها لايمكن أن تُفهم خارج وحدة الحياة الإيديولوجية . وهذه الوحدة الأخيرة ، سواء أُعُدّتْ كلاً تامًا أو عناصر منفصلة ، لايمكن أن تُدرس خارج قوانين التطوّر الاجتماعيّ الاقتصاديّ .

وهكذا فانّه ابتغاء تبيّن الملامح الأدبية لعمل ما وتحديد هذه الملامح ، على المرء في الوقت نفسه أن يتبيّن ملامحه الإيدبولوجية العامة ؛ إذ لاتوجد إحداهما دون الأخرى . ثمّ إنّنا ، في تبيّن الثانية ، لا نستطيع أن نفيد من تبيّن طبيعتها الاجتماعية الاقتصادية أيضا .

ولاتكون الدراسة التاريخية الأصيلة المتماسكة للعمل الفنيّ أمراً ممكنًا إلاّ حين تُراعى هذه الشروط جميعًا . ولا يمكن حذفُ أيّة حلقةٍ من حلقات هذه السلسلة الكاملة في تصوّر الظاهرة الإيديولوجية ، ولايمكن أن يكون ثمة توقّفٌ عند حلقة واحدة دون المضيّ إلى الحلقة التالية . ومن غير المأذون به البتّة أن يُدرس العملُ الأدبيّ مباشرةً وبوصفه مجرّد عنصرٍ من عناصر المحيط الإيديولوجي ، كأنّه المثال الوحيد للأدب بدلاً من أن يكون عنصراً مباشراً في العالم الأدبيّ في كلّ تنوّعه . ودون فهم مكان العمل في الأدب واعتماده المباشر على الأدب ، يستحيل أن ندرك مكانه في المحيط الإيديولوجيّ .

ويظلّ أكثرَ صعوبةً أن نُزيل حلْقتين ثمّ نحاول أن نفهم العمل مباشرةً في المحيط الاجتماعيّ الاقتصاديّ ، كأنّه المثال الوحيد للخلق الإيديولوجيّ ، بدلاً من كونه موجَّهًا أولاً في المحيط الاجتماعيّ الاقتصاديّ بوصفه عنصراً لا يمكن فصله عن كلّ الأدب وعن النطاق الايديولوجي التامّ .

والأهداف والمناهج المعقّدة جداً للتاريخ الأدبيّ إنما تتحدّد بفعل ما تقدّم كلّه .

يهتمّ تاريخ الأدب بالحياة المادّية للعمل الأدبيّ في وحدة المحيط الأدبيّ المنتج ، وبالمحيط الأدبيّ في المحيط الإيديولوجي المنتج ، ثمّ بالثاني ، أخيراً ، في المحيط الاجتماعيّ الاقتصادي المنتج الذي يتخلّله . وهكذا فانّ عمل مؤرّخ الأدب ينبغي أن يشرع في تفاعل متصل مع تاريخ الإيديولوجيات الأخر ومع التاريخ الاجتماعيّ الاقتصاديّ ...

وحين يُدرّس الأدب في تفاعلٍ حيّ مع الميادين الأخر وفي الوحدة المادّية للحياة الاجتماعية الاقتصادية لا يُضيع استقلالَه . والصحيح أنّ استقلاله لا يمكن أن يُكتشف ويحدَّد تمامًا إلا بعملية التفاعل هذه .

ولا ينبغي أن يُغفل مؤرّخُ الأدب لحظةً أنّ العمل الأدبيّ مرتبطٌ ارتباطًا مضاعفًا بالمحيط الإيديولوجي من خلال انعكاس الأخير في محتواه ومن خلال اشتراك مباشرٍ فيه بوصفه جزءاً من أجزائه المستقلّة .

لايمكن ، ولا ينبغي ، طبعًا ، أن يزعج المؤرّخَ الأدبيّ الماركسيّ أنّ العمل الأدبيّ يحدّده أولاً، وعلى نحو أكثر مباشرةً ، الأدبُ نفسه . وتسلّم الماركسية تمامًا بالتأثير الحاسم للإيديولوجيات الأخَر في الأدب .

لكنّ هذا التأثير للأدب في الأدب يظلّ تأثيراً اجتماعيًا . فالأدب ، مثل أيّة إيديولوجيا أخرى ، اجتماعيّ تمامًا . وعندما لا يعكس العملُ الفنيّ المستقلّ العنصرَ الأساسيّ ، فانّه لا يفعل ذلك على مسؤوليته ، في معزلٍ وابتعاد عن بقيّة الأدب كلّه . والعنصر الأساسي لا يحدّد العمل الأدبيّ من خلال « مناداته بعيداً إلى جانب واحد » ، إن جاز التعبير ، « في سترٍ » عن بقية الأدب . بل يؤثّر في الأدب كلّه وفي المحيط الإيديولوجيّ التام . يؤثّر في العمل المستقلّ تمامًا بوصفه عملاً أدبيًا ، أي بوصفه عنصراً من عناصر المحيط الإيديولوجيّ الكامل المرتبط بقوةٍ بالوضع التام الذي يقدّمه الأدب ...

والحقيقة أنّ قوانين التطوّر الاجتماعي الاقتصاديّ تؤثّر في كلّ عناصر الحياة الاجتماعيّة والإيديولوجية داخليًا وخارجيًا . ولا يحتاج العلم إلى أن يتوقف عن كونه علمًا ليغدو ظاهرة اجتماعيّة . وحين يفعل ذلك يغدو علمًا سيّئا . لكنّه يحدث أحيانًا أنّه حتى حين يكون العلم سيّئا يظلّ لا يتوقف عن كونه ظاهرةً اجتماعيّة .

لكنّه على مؤرّخ الأدب أن يكون حذراً من أن يحوّل المحيط الأدبيّ إلى عمل مكتفٍ بذاته منغلقًا على نفسه . ذلك أن فكرة الأنظمة الثقافية المغلقة والمستقلّة – غيرُ مأذونٍ بها البتّة . وعلى غرار مارأينا فانّ استقلال النظام (وبتدقيق أكثر ، المحيط) لايقوم إلاّ على تفاعل النظام من حيث هو كلٌّ وفي أيٍّ من عناصره مع كلّ الأنظمة الأُخَر في وحدة الحياة الاجتماعية...

وأيّ عاملٍ خارجيّ يؤثّر في الأدب يُحدث تأثيراً أدبيًا صرفًا ، وهذا التأثير يغدو عاملاً جوهريًا حاسمًا في التطوّر الأدبيّ اللاّحق . على أنّ هذا العامل الداخلي نفسه يغدو عاملاً خارجيًا بالنسبة إلى الميادين الإيديولوجية الأُخَر ، التي ستجلب لُغاتها الداخلية الخاصّة لتتكيء عليها ؛ وردّ الفعل هذا نفسهُ سيغدو عاملاً خارجيًا بالنسبة إلى الأدب .

لكنّه من الطبيعي أنّ هذا التعارض الجدليّ التامّ بين العوامل إنما يجري ضمن حدود القوانين الاجتماعية الموحّدة للتطوّر . ولا شيء في الإبداع الإيديولوجي سيتجاوز هذه القوانين؛ ذلك أنّها فعّالة في كلّ ركنٍ وفي كلّ شِقّ في الصّرح الإيديولوجي . وكلّ شيء في عملية التفاعل الجدليّ الدائم هذه يحافظ على استقلاله . ولن يتوقّف الفنّ عن كونه فنًا ، والعلمُ هو علمٌ دائمًا . وفي الوقت نفسه فانّ القوانين الاجتماعية للتطوّر لاتفقد وحدتها وقوتها الشاملة الحاسمة .

ولايمكن أن يقوم الدرسُ العلميُّ الصحيح لتاريخ الأدب إلا على أساس هذا التصوّر الجدليّ لاستقلال الظواهر الإيديولوجية المختلفة وتفاعلها ...

ومهما يكن ، فانّ البحث الأدبيّ له أهدافٌ أُخَر إلى جانب أهداف التاريخ الأدبي . والأكثر من ذلك أنّ تاريخ الأدب نفسه يستلزم البحث الذي سيكشف عن استقلال البنى الشعرية ، أي إنّ تاريخ الأدب يستلزم الشعريّات الاجتماعية .

ما العمل الأدبيّ ؟ - ما بنيتُهُ ؟ - ما عناصرُ هذه البنية وما وظائفها الفنّية ؟ ما لجنسُ الأدبيّ ، والأسلوب ، والحبكة ، والموضوع ، والموضوع الدّال Motif ، والبطل ، والوزن ، والإيقاعُ ، واللحن ، إلخ ؟ كلّ هذه المسائل ، وخاصّة مسألة انعكاس الأفق الإيديولوجي في محتوى العمل ومسألة وظائف هذا الانعكاس في البنية الكلّية ، تدخل في نطاق الشعريّات الاجتماعية ....

ويتضمّن تاريخ الأدب ، أساسًا ، الإجابات التي تقدّمها الشعريّاتُ الاجتماعية للمسائل المعروضة . وينبغي أن يبدأ من معرفةٍ محدّدة لجوهر البنى الإيديولوجية التي يتعقّب تاريخها الملموس .

أمّا الشعريّات الاجتماعية نفسها فانّها ، خشية أن تغدو « دوغماتيّة » ، ينبغي أن تكون موجَّهةً نحو تاريخ الأدب . وينبغي أن يكون ثمة تفاعلٌ دائمٌ بين هذيْن الميدانين . وتزوّد الشعريّاتُ تاريخ الأدب بتوجيهٍ في تحديد مادّة البحث والتحديدات الأساسية لأشكاله وأنماطه. ويعدّلُ تاريخُ الأدب تحديدات الشعريّات ، جاعلا إيّاها أكثر مرونةً ، وفاعليّةً ، ومناسبةً لتنوّع المادّة التاريخيّة ...

ينبغي أن تكون الشعريّات الاجتماعية موجّهةً تاريخيًا مخافة أن تتحول إلى برنامج لإحدى المدارس الأدبيّة (مصير معظم الشعريّات) أو ، في أحسن الأحوال ، تتحوّل إلى برنامج كلّ الأدب المعاصر لها . أمّا المنهجُ الجدليّ فيزوّدها بأداةٍ ضرورية جدًا لصياغة التحديدات الفعّالة، أي التحديدات المهيّأة لتوليد نظام تطوّر الجنس المحدّد ، الشكل المحدّد ، إلخ . و«الديالكتيك» هو وحده الذي في مقدوره أن يتجنّب كلاً من المعيارية Normativism والجزميّة dogmatism في التحديدات وتجزئتها الوضعيّة المتناهية إلى عددٍ كبير من الحقائق المتباعدة التي لا يتصل بعضها ببعضٍ إلاّ على نحوٍ مشروط .

وهكذا فانّ مهمّة الشعريّات التاريخية إنما هي إعدادُ المنظور التاريخيّ لتعميم تحديدات الشعريّات الاجتماعية وتركيبها ...

وإلى أن يكون لدينا شعريّات اجتماعية ، حتى إن كانت هذه من نوعٍ وضيعٍ ومسرفٍ في البساطة ، يظلّ التطوير المثمر لتاريخ الأدب القائم على الأساس الوحيد للمنهج الاجتماعي الماركسيّ أمراً مستحيلا ...

قد يُقال إنّ الشعريّات في الاتحاد السوفييتي الآن حِكرٌ على ما يسمّى المنهج « الشكليّ » أو « المورفولوجي » . وفي تاريخهم القصير أعدّ الشكليون لتغطية نطاقٍ واسعٍ من مسائل الشعريّات النظريّة . ولاتكاد تقع على مسألة واحدة في هذا النطاق لم يتركوا بصماتهم فيها على نحوٍ ما في أعمالهم . وليس في مقدور الماركسيّة أن تترك أعمال الشكليين دون تحليل نقديٍّ متناهٍ .

ولا تستطيع الماركسية إلاّ أن تكون أقلّ تحملاً لإغفال المنهج الشكليّ لأنّ الشكليين قد نشؤوا حقيقةً بوصفهم تخصيصيّين ، وربما الأوائل ، في الدرس الأدبيّ الروسيّ . وقد نجحوا في إضفاء حدّةٍ عظيمةٍ وعنصر مميّزٍ على مسائل التخصيص الأدبيّ ، مما جعلهم يبرزون بقوة وتظهر مزاياهم أمام خلفيّة الانتقائية الضعيفة والدرس الأكاديمي المفتقر إلى القواعد .

والتخصيصُ ، كما رأينا ، مهمّة مباشرة للدراسة الإيديولوجية الماركسيّة ، خاصّة الدرس الأدبيّ الماركسي . ومهما يكن ، فانّ التّقنيات التخصيصية لشكليّتنا معنادّة تمامًا لتقنيات الماركسية . إذ يرى الشكليون أن التخصيص هو عزل الميدان الإيديولوجي المحدّد ، إبعاد هذا الميدان عن كلّ القوى والطاقات في الحياة الإيديولوجيّة والاجتماعيّة . يرون التخصيص ، والتفرّد ، بوصفهما القوة المعادية لكلّ القوى الأخر ، أي إنهم لا يفكّرون بالتفرّد جدليًا ومن ثمّ فانّهم غير قادرين على ربطه بالتفاعلات القوية للحياة الاجتماعية والتاريخية المادّية .

وحقيقة أنّ الشكليين يدافعون بعنادٍ عن الطبيعة غير الاجتماعية للبنية الفنّية في حدّ ذاتها تجعل تلاقي الماركسية والشكلية خاصةً مثمراً ومهمًا على مستوى المبدأ .... وإن كان الشكليون على خطأ فقد ثبت أن نظريتهم المتطوّرة تمامًا قياس خُلْفٍ رائع للشعريّات غير الاجتماعية ذات الأسس . وهذا السخف ينبغي قبل كلّ شيء أن يُكشف عندما يتصل بالأدب والشعر . لأنّه إذا كان الأدب ظاهرة اجتماعية فانّ المنهج الشكليّ ، الذي يتجاهل هذا وينكره، يكون قبل كلّ شيء غير مناسب للأدب نفسه ويقدّم تفسيراتٍ وتحديداتٍ زائفة لخاصيّاته وملامحه المحدّدة .

ولهذا السبب فانّ النقد الماركسي للمنهج الشكليّ لايمكن ، ولا ينبغي ، أن يكون غير مشغول أو متغاضيًا .

جان موكاروفسكي : « الوظيفة الجماليّة ، والمعيار الجمالي ، والقيمة الجماليّة بوصفها حقائق اجتماعية »

« التخييل » في الأدب ... شيءٌ مختلف تمامًا عن القصص الخيالي التوصيلي . وكلُّ تعديلات الروابط الماديّة للظواهر اللغويّة التي تظهر في الكلام التوصيلي يمكن أيضًا أن تقوم بوظيفة في الأدب ، والكذب أحدُ الأمثلة . لكنه ههنا يعمل بوصفه عنصراً في البنية وليس في قيم الحياة الواقعية ذات الأهمية العمليّة . وسيكون البارون مونشوزن Baron Mun-chausen ، إن كان قد عاش حقًا ، خداعًا ، ولن يكون كلامه شيئا سوى الكذب . أمّا الكاتب الذي اخترع مونشوزن وأكاذيبه فليس بكاذب ، وإنما هو كاتب ليس غير ، وبيانات مونشوزن هي ، في تقديمه ، أفعالٌ شعريّة .

وعلى افتراض هذه الحال للقضايا ، هل تحتاج الإشارة الفنّية إلى أيّ اتصالٍ مباشرٍ وضروريّ بالواقع ؟ - هل الفنُّ فيما يتصل بالواقع أقلُّ من ظلٍّ يتحدّث على الأقل عن وجود شيء ، حتى عندما لا يستطيع المشاهدُ أن يراه ؟ في مقدور المرء أن يقع في تاريخ الفن على حركات قد أجابت على نحو جازم عن المسألة المعروضة على هذا النحو ...

لكنّ هذه الآراء تظلّ لا تكشف الجوهر الحقيقي للفنّ . وابتغاء إيضاح الخطل فيها ، دعنا ننطلق من مثالٍ ملموس . تخيّلْ قارئًا لـ « الجريمة والعقاب » لدوستويفسكي ... فمسألة ما إذا كانت القصة حول التلميذ ، راسكولنيكوف ، حدثت فعلاً تقع ، بالإضافة إلى ما قرّرناه قبلُ ، خارج نطاق اهتمامات القارئ . ورغم ذلك فانّ القارىء يشعر بارتباط الرّواية ارتباطًا قويًا بالواقع ، وليس فحسب بذلك الواقع الموصوف في الرواية - الأحداث التي وقعت في روسيا في إحدى السنوات من القرن التاسع عشر - بل بالواقع الذي يكون القارىء نفسه مطّلعًا عليه ، بالحالات التي جرّبها ، أو - بافتراض الظروف التي يعيش فيها - التي يمكن أن يكون جرّبها ، بالمشاعر والانفعالات المسرفة التي يمكن أن تصاحب الحالات أو التي صاحبتها فعلاً ، بأفعال القارىء التي يمكن أن تكون قد نتجت عن الحالات . وحول الرواية التى استنفدت القارىء ، تراكمت وقائع كثيرة وليس واقعة واحدة . وكلّما استنفد العملُ القارىء اتسع نطاقُ الوقائع الجارية والمهمّة جداً للقارىء ، التي يرتبط بها العملُ بعلاقة مادية. على أنّ التغيّر الذي خضعت له العلاقة الماديّة للعمل - الإشارة - إنما هو إضعافها وتقويتها معًا . فهي تُضعَف بمعنى أنّ العمل لايشير إلى الواقعة التي يصوّرها مباشرة ،

وتُقوّى بمعنى أنّ العمل الفنّي بوصفه إشارةً يكتسب رابطةً (رمزية) غير مباشرة مع الواقعات المهمّة جداً بالنسبة إلى المدرِك ، ومن خلالها مع الكون الكامل للمدرك بوصفه مجموعة قيم . وهكذا فانّ العمل الفنّي يكتسب القدرة على الإشارة إلى الواقعة التي تكون مختلفةً تمامًا عن الواقعة التي يصوّرها ، وإلى أنظمة قيمٍ أخر غير تلك التي نشأ منها وأقيمَ عليها ...

لقد حلّلنا الخاصيّة الإشارية (الدّلالية) للعمل الفنّي . وقد تجلّى أنّ الفنّ مرتبط بقوة بمجال الإشارات الإعلامية ، ولكن على نحوٍ يكون فيه رفضًا جدليًا للواقع الفعلي المعاين المعروف بالنسبة إلى من يعطي الإشارة ، والذي يمكن أن يُخبَّر عنه مَنْ تُعطى له الإشارة . وما يحدث في الفنّ ، في أيّة حال ، أنّ الواقع الذي يقدّم العملُ على نحو مباشرٍ معلومات عنه (وهذا في فنون الفكرة)[1] ليس المصدر الحقيقي للارتباط المادّي ، وإنّما مجرّد وسيط له . والصلة الحقيقية في هذه الحالة قابلةٌ للتنوّع ، وتشير إلى صور للواقع يعرفها الرائي . ولا نعبّر عن صور الواقع هذه ، ولا يمكن التعبير عنها أو حتى الإشارة إليها في العمل نفسه ، لأنّه يشكّل عنصراً من تجربة الرائي الحميمة . هذا العنقود من صور الواقع ربما يكون مهمًا حداً ، والصلة المادّية للعمل الفنّي بكلٍّ من هذه الصور هي صلةٌ غير مباشرة ، ورمزية .... وتعادل الطبيعة غير المحدّدة للصلة المادّية للعمل الفنّي بفعل حقيقة أنّها تُوازَن من جانب الشخص المدرك الذي يستجيب ، ليس جزئيًا وإنما بكلّ جوانب موقفه إزاء العالم والواقع . والسؤال الذي يعرض سريعًا هو : هل تفسيرُ العمل الفنّي ، بوصفه إشارةً ، مجرّد خاصيّة شخصية تختلف من شخص إلى آخر وتصعب مقارنتها ؟ - الإجابة عن هذا السؤال كانت قد تقدّمت قبل في قولنا إنّ العمل إشارة ، وهو من ثمّ حقيقة احتماعية أساسًا . وكذا فانّ الموقف الذي يتّخذه الشخص إزاء الواقع ليس الخاصية الوحيدة حتى لأقوى الشخصيات ، لأنّه لكي يكون نطاقًا واسعًا ، وعند الأشخاص الأضعف كليًا تقريبًا ، تحدّده العلاقات الاجتماعية التي تحيط بالفرد . وهكذا فانّ النتيجة التي يُحْصَل عليها من خلال تحليل الطبيعة شبه الإشارية للعمل الفنّي تؤول لا محالة إلى ذاتية جمالية : فقد استنتجنا فحسبُ أنّ الصلات المادّية التي أدخلها العملُ بوصفها إشارةً تتمثّل في تحريك موقف الرائي نحو الواقع . لكنّ الرائي مخلوق اجتماعيّ ، عضو في جماعة . وهذا التأكيد يقرّبنا خطوةً نحو هدفنا ؛ إذا كان الارتباط المادّي الذي أدخله العمل يؤثّر في الطريقة التي يوجّه بها الفرد والجماعة أنفسهم إلى

١ - تنويه : يميّز موكاروفسكي بين فنون تمثيلية كالأدب والتصوير الزيتي وفنون غير تمثيلية كالموسيقا والعمارة . (معدّ الاختيارات) .

الواقع ، فانه يغدو واضحًا أنّ إحدى مهمّاتنا إنما هي أن نعالج مسألة القيم المسرفة الجمالية التي ينطوي عليها العمل الفنّي .

العمل الفنيّ ، حتى حين لا يتضمن قيمًا على نحو واضح أو على نحو غير مباشر ، مُشْبَعٌ بالقيم . وكلّ شيء فيه ، من الوسيط – حتى الوسيط الأكثر مادية (الحجر أو البرونز عندما يُستخدمان فى النحت ، مثلا) – حتى الصياغات الأكثر فكرية ، يتضمّن قيمًا . والتقييم ، كما كنّا قد رأينا ، يكمن في الأساس الحقيقي للطبيعة المحدّدة للإشارة الفنّية . والرابطة المادّية للعمل تتضمّن ، بفضل تعدّديتها ، الأشياء الفردية وكذا الواقع على الجملة ، وهكذا تؤثّر في الموقف الكلّي لمشاهد الواقع ، الذي هو نفسه مصدر التقييم ومنظّمه . ولأنّ كلّ عنصر في العمل الفنّي ، سواء أكان « المحتوى » أو « الشكل » ، يكتسب ذلك الرّباط المادّي المعقّد في سياق العمل ، فان كلّ عنصر يكتسب قيمًا مسرفة الجمالية ...

.... ويُظهر العمل الفنّي ، في التحليل النهائيّ ، مجموعةً فعلية من القيم المسرفة الجمالية ، ولا شيء غير ذلك . والمكونات المادّية للأثر الفنّي ، والطريقة التي تستخدم فيها بوصفها أدوات فنّيّة ، تفترض مهمّةً لموصّلاتٍ مجرّدة للطاقات التي تُدخلها القيم الفائقة الجمالية . ولو أننا سألنا أنفسنا عند هذه النقطة ما الذي حدث للقيمة الجماليّة ، لظهر أنها قد انحلّت إلى قيم فردية مسرفة الجمالية ، وأنّها ليست حقيقةً سوى تعبير عام عن المجموع الكلّي الفعّال لعلاقاتها المتبادلة . وهكذا فانّ التمييز بين « الشكل » و « المحتوى » عندما يستخدم في دراسة العمل الفنّي غير صحيح . وشكلّية المدرسة الروسية للنظرية الجمالية والأدبية كانت على حق في تأكيدها أنّ كلّ عناصر العمل الفنّي ، دون تمييز ، عناصرُ ذات طبيعة شكلّية . وينبغي أن يُضاف أنّ كلّ العناصر هي – على قدم المساواة – حوامل للمعنى وللقيم المسرفة الجمالية ، ومن ثم فانّها مكوّنات للمحتوى . ولا ينبغي أن يضيّق تحليل «الشكل » ليكون تحليلاً شكليًا صرفًا . ومن وجهة أخرى ، يجب أن يكون واضحًا ، في أيّة حال ، أن البناء الكامل للعمل ، وليس الجزء المسمّى « المحتوى » فحسب ، يدخل في علاقة فعّالة مع نظام قيم الحياة التي تحكم قضايا الإنسان .

إنّ سيادة القيمة الجماليّة على كلّ القيم الأخر ، كونها ملمحًا مميزاً للفنّ ، شيء آخر غير مجرّد السّيادة الخارجية . وتأثيرُ القيمة الجمالية لا يتمثّل في أنّها تلتهم القيم الأُخَر وتقمعها ، وإنما يتمثل فى أنّها تطلق سراح كلّ منها من ارتباط مباشرٍ مع قيمةٍ مماثلةٍ من قيم الحياة .

فهى تُدخل مجموعةً كاملة من القيم المتضمّنة في العمل ، بوصفه كلاً فعّالا ، في اتصالٍ مع النظام الكلّي لتلك القيم التي تشكّل القوّة الدافعة في الممارسة الحياتية للجماعة المدْركة . ما طبيعة هذا الاتصال وهدفه ؟ ينبغي أن يستقرّ في الأذهان قبل كلّ شيء ، كما بيّنا قبلُ ، أنّ هذا الاتصال نادراً مايكون هادئًا على نحو دمث . وتكون القيم التي ينطوي عليها العمل الفنّي عادة مختلفةً نسبيًا ، في علاقتها المتبادلة وفي نوعية القيم الفردية ، عن النظام المعقّد للقيم الذي يكون مشروعًا عند الجماعة . وهكذا يظهر ثمة توتّرٌ متبادل ، وفي هذا الموضع يقع المعني الخاصّ والتأثير الخاصّ للفنّ . والحاجة الدائمة إلى التطبيق العملي للقيم تحدّد الحركة الحرّة لمجموع القيم التي تحكم الممارسة الحياتية لدي الجماعة . وتبديل الأعضاء الفرديين للسلسلة الهرميّة (إعادة تقييم القيم) صعبٌ جداً ههنا ، وتصحبه هزّاتٌ قويّة للممارسة الحياتية الكاملة عند جماعة محدّدة (البطء في التطوّر ، اهتزاز القيم ، تحطيم النظام ، وحتى الهيجانات الثورية) . ومن وجهة أخرى فانّ القيم فى العمل الفنّي - التي تكون كلُّ واحدة منها بنفسها متحرّرةً من التبعيّة الفعلية ، لكنّ مجموعها الكلّي يمتلك مشروعية محتملة - تستطيع دون أذى أن تعيد تجميع نفسها وتغيير صورتها . إذ تستطيع على نحو تجريبيّ أن تتبلور في مظهر جديد وتتحلّل من مظهرها القديم ، تستطيع أن تتكيّف مع تطور الوضع الاجتماعيّ ومع الحقائق الإبداعية الجديدة للواقع ، أو أنها على الأقلّ تبحث عن إمكانية مثل هذا التكيّف .

على أنّ استقلال العمل الفنّي وسيادة الوظيفة والقيمة الجماليتين داخله ، حين ينظر إليهما في هذا الضوء ، لايبدوان محطّمين لكلّ صلةٍ بين العمل والواقع - الطبيعي والاجتماعي - بل يبدوان حافزاً دائمًا لمثل هذه الصلة . والفن عامل فعّال ذو أهمية كبيرة ، حتى فى عهود التطوّر والأشكال التي تؤكدّ التوجيه الذاتي في الفن وكذا سيادة الوظيفة والقيمة الجماليتين . ويحدث أحيانًا أنّه فى مثل هذه المراحل تمامًا ، حيث يُجمع بين التطوّر والتوجيه الذاتيّ ، قد يمارِسُ الفنُّ تأثيراً كبيراً في علاقة الإنسان بالواقع .

٢ - النقد الجديد

رغم أنّ النقد الجديد له أصوله في بريطانيا فى نقد ت . س . إليوت ، وفي نظرية إ . أ . ريتشاردز ، وفي ممارسة وليم إمبسون ، فانّ تأثيره الأكثر قوة إنما كان في أمريكا . وكان جون كرو رانسوم ، الذي نشر كتابه الموسوم بـ « النقد الجديد » سنة ١٩٤١ ، الشخص الأمريكيّ ذا النفوذ الكبير ، وقد أقرّ بفضل إليوت وريتشاردز عليه . أمّا الكبار الآخرون من النقاد الأمريكيين الجدد فقد كانوا " كلينث بروكس " ، و" ألان تيتْ "، و " روبرت بن وُرِنْ "، و "و. ك . ويمزات ". ويرتبط بالنقد الجديد على نحو غير مباشر شخصيات على قدر من الأهمية من قبيل كنث بيرك و " ر . ب . بلاكمور " . كان النقاد الجدد الأوائل محافظين من الوجهة السياسية وكانت مواقفهم إزاء الأدب متأثّرةً بمعارضتهم بعض النزعات الفكرية في القرن العشرين كالماركسيّة .

كان الهدفُ الأصليّ للنقد الجديد في أمريكا إيجاد بديلٍ للانطباعيّة والدرس التاريخي ، وهكذا كان ثمة بعض المماثلات مع الشكلية الروسية . فقد أيّد نقداً « جوهريًا » - اهتمامًا موضوعيًا بالعمل الأدبي من حيث هو شيء مستقلّ - وعارضَ المناهج النقديّة « العرضية » ، التي تشغل نفسها بمسائل من قبيل مقاصد المؤلّف ، والنظرات التاريخية ، أو الأخلاقية أو السياسية ، واستجابة المتلقّي . اهتم النقد الجديد في أوائل عهده ، قبل كلّ شيء ، بالشعر الغنائيّ واحتفى كثيراً بأشكال من الشعر تتفاعل فيها السخرية ، والتوتّر ، والتناقض الظاهريّ ، والغموض ، مع الدلالات اللغوية على نحو اعتقد فيه هؤلاء النقاد أنّه يجعل المعنى الشعريّ فذاً وغير قابل لإعادة الصياغة . وقد زعموا ، في أية حال ، أنّ الشعر يمكن أن يعطي معرفةً ، لكنها شكلٌ من المعرفة مختلفٌ تمامًا عن المعرفة في معناها العلمي . وقد أعجبوا خاصة بالشعر الميتافيزيقيّ . ولأن النقد الجديد حاول أن يثبت أنّ اللغة الشعرية مختلفة دلاليًا عن اللغة غير الشعرية لأنها لاتشير إلى شيء وراءها بل تعمل سياقيًا ضمن بنية القصيدة فحسب ، يُطلق عليه أحيانًا ، وربما على نحو مشوّش ، اسم « السيّاقية con- textualism » .

وعند ريتشاردز ونقادٍ جدد مثل بروكس ، هناك تأكيدٌ متماثل للطبيعة الخاصة للّغة الشعرية وهم يتفقون أيضًا على أنّ أسمى أشكال الشعر تجسّد عناصرَ متغايرة الخواصّ أو

مايبدو أنّه عناصر متناقضة ، تقتضي استخدام مصطلحات نقدية كالسخرية والتناقض الظاهريّ . لكنه بينما يميل ريتشاردز إلى دراسة مظاهر الشعر هذه فيما يتصل بانفعالات القارىء وعلم النفس ، يشدّد بروكس أيّما تشديد على القصيدة بوصفها بنيةً موضوعيّة ، كما توضح مقالته « الناقد الشكلاني The Formalist Critic » . ومهما يكن ، فانّ مفهوم ريتشاردز للعمل الأدبي بوصفه « بياناً زائفاً Pseudo - statement » ، كما يقدّم في «الشعر والاعتقادات » الذي نُشر أولاً في كتابه « العلم والشعر » (١٩٢٦) ، كان أساسيّاً للنقد الجديد. وتظهر هذه المقالة أيضاً الأهمية الكبيرة لأعمال ت . س . إليوت بالنسبة إلى التناول النقدي الجديد . أمّا كنث بيرك فيمكن أن يدعى باختين النقد الجديد . وهو يسير جزءاً من الطريق مع أنموذج الشكلانية عند بروكس لكنّ لديه بعض التعاطف مع الفكر الماركسية ويحاول أن يثبت أنّ المرء لايستطيع أن يتخلّى عن تقدير العوامل الاجتماعية والنفسية . وجون م . إلس هو المنظر الأحدثُ عهداً الذي يدافع عن مفاهيم نقدية حديدة أصلية من وجهة نظرٍ متأثّرة بالفلسفة الأخيرة لـ « فتجنشتاين » .

للقراءة الموسعة :

Cleanth Brooks , The Well Wrought Urn : Studies in the Structure of poetry (London , 1949)

Kenneth Burke , The Philosophy of Literary Form (Berkeley, Calif, 1974)

T S . Eliot , The Sacred Wood (London . 1920) .

William Empson , Seven Types of Ambiguity (London , 1930) .

Gerald Grff, ' On the New Criticism : Literary Interpretation and Scientific Objectivity , Salmagundi , 27 (1974) , pp 72 - 93 . (A critical view)

Murray Krieger , The New Apologists for Poetry (Minneapolis , 1956)

John Crow Ransom , The New Criticism (Norfolk , Conn . , 1941) .

I . A . Richards , Principles of Literary Criticism (London , 1924)

William H Rueckert (ed) , Critical Responses to Kenneth Burke (Minneapolis, 1969) .

René Wellek, A History of Modern Criticism : 1750 - 1950 Vol 6 American Criticism , 1900 - 1950 (New Haven , Conn ., 1986) .

W K Wimsatt , Jr , The Verbal Icon . Studies in the Meaning of poetry (New York , 1954) . (Contains the essays 'The Intentional Fallacy , and 'The Affective Fallacy ', written in collaboration with Monroe K . Beardsley .) .

إ . آ . ريتشاردز : « الشعر والمعتقدات »

إنّ عمل الشاعر ، كما رأينا ، أن يعطي نظامًا وتلاحمًا ، وكذا حرّيّةً ، لجسد التجربة ، أن يفعل ذلك من خلال الكلمات التي تعمل بوصفها هيكلَها العظميّ ، بوصفها بنيةً تُضبط بوساطتها الدوافعُ التي تشكّل التجربة أحدها وفقًا للآخر وتعمل معًا . أمّا الأدوات التي تفعل بها الكلمات هذا الفعل فكثيرةٌ ومتنوّعة . وإيجادها مشكلةٌ بالنسبة إلى علم النفس اللغويّ ، ذلك الوريث الشاب المعقّد للفلسفة . والقليل الذي يمكن أن يُفعل يُظهر الآن أنّ معظم المبادىء النقدية في الماضي إمّا زائفة وإمّا تافهة . والمعرفة الضئيلة ليست خطراً هنا ، وإنما توضح الحالة السائدة على نحو رائع .

ويمكن القول على نحو تقريبيّ وغير ملائم إننا - حتى في ضوء المعرفة الراهنة - نستطيع أن نقول إنّ الكلمات تعمل في القصيدة في طرازين رئيسيَّيْن . بوصفها منبّهاتٍ حسّيّةً وبوصفها (بالمعنى الواسع) رموزاً . وعلينا أن نحجم عن دراسة الجانب الحسّي للقصيدة ، غير ملاحظين إلاّ أنّه ليس مستقلاً البتّة عن الجانب الآخر ، وأنّه لأسباب محدّدة يحظى بأهمية كبيرة في معظم الشعر . وعلينا أن نوقف أنفسنا عند الوظيفة الأخرى للكلمات في القصيدة ، أو على الأصح عند شكل واحد لتلك الوظيفة ، مستغنين عن الكثير مما هو ذو صلة ثانوية ، ودعني أسمِّ ذلك الشكل « البيان الزائف Pseudo - statement » .

وسيكون مقبولا - عند أولئك الذين يميّزون بين البيان العلمي حيث تكون الحقيقة أساسًا مسألةَ تحقيقٍ كهذه التي تُفهم في المخبر ، والتعبير الانفعاليّ ، حيث تكون « الحقيقة » قبل كلّ شيء إمكانية قبولٍ بفعل موقفٍ ما ، وتكون إمكانية قبول هذا الموقف نفسه بعيدة جداً - أنّه ليس من شأن الشاعر أن يقدّم بياناتٍ علميّة . رغم أنّ الشعر يتضمن دائمًا جواء تقديم البيانات ، والبيانات المهمّة ؛ وهذا أحد الأسباب التي تجعل بعض الرياضيّين لا يستطيعون قراءته . ذلك أنهم يجدون البيانات المزعومة كاذبة . وسيكون موضع اتفاقٍ أنّ تناولهم الشعرَ وتوقّعاتهم منه خاطئة . ولكن ماذا يكون بدقةٍ التناولُ الآخر ، الصحيح ، الشعريّ ، وكيف يختلف عن التناول الرياضيّ ؟

يحدّد التناولُ الشعريّ على نحو واضح إطارَ النتائج المحتملة . الذى يؤخذ فيه البيان الزائف . ففي التناول العلميّ يكون هذا الإطار غير محدّد . وأيّة نتيجة وكلّ نتيجة نكون

وثيقة الصلة . وإذا ما تعارضت أيٌّ من نتائج البيان مع حقيقة معترف بها كان ذلك أسوأ للبيان . وليست الحال كذلك مع البيان الزائف عند التناول الشعريّ . والمسألة هي – تمامًا – كيف يعمل التحديد ؟ أحد الأوصاف المغرية هو ، بلغة عالمٍ مفترضٍ للخطاب ، عالمُ الادّعاء، عالم الخيال ، عالم التخيلات المعترف بها المألوفة عند الشاعر وقرائه . أمّا البيان الزائف الذي يتلاءم مع نظام الافتراضات هذا فسينظر إليه بوصفه « صادقًا شعريًا » ؛ وأمّا الذي لا يتلاءم مع هذا النظام فسيُنظر إليه بوصفه « كاذبًا شعريًا » . وهذه المحاولة لمعالجة « الصدق الشعريّ » وفق أنموذج « نظريات الترابط المنطقي Coherence theories » طبيعيّة جدًا عند بعض مدارس المنطقيين لكنهما غير كافية ، وعلى الخطوط الخاطئة منذ البدء . ولنذكر اعتراضين ، من عددٍ كبير من الاعتراضات ؛ ليس هناك وسائل لاكتشاف ماهية « عالم الخطاب » في أية مناسبة ، أمّا نوع الترابط المنطقيّ الذي ينبغي أن يتماسك داخله ، على افتراض أنّه ممكن الاكتشاف ، فليس مسألة علاقات منطقيّة . حاولْ أن تحدّد نظام الافتراضات الذي ينبغي أن يتساوق معه قولُ الشاعر

أيتُها الوردة ، أنتِ مريضة !

والعلاقاتِ المنطقية التي ينبغي أن تربط بينها إن كان « صادقًا شعريًا » ؛ يغدُ سخفُ النظرية أمرًا واضحًا .علينا أن ننظر أكثر . في التناول الشعريّ لا تكون النتائج الوثيقة الصلة منطقيةً أو يتوصّل إليها بارخاء جزئيٍّ للمنطق . ولا يتدخّل المنطقُ إلا على نحو استثنائي وطارئ . ذلك أنّها النتائج التي تظهر خلال تنظيمنا الانفعاليّ . والقبول الذي يحظى به البيانُ الزائف محكومٌ تمامًا بتأثيراته في مشاعرنا ومواقفنا . ولا يتدخل المنطق ، إن هو تدخّل ، إلاّ في خضوع ، بوصفه خادمًا لاستجابتنا الانفعالية . ومهما يكن ، فانّه خادمٌ عنيد ، على غرار ما يكتشف الشعراء والقرّاء دائمًا . يكون البيان الزائف « صادقًا » إن هو لاءم وخدم موقفًا ما ، أو ربط بين مواقف هي مرغوبةٌ لأسباب أخر . هذا الضرب من « الصّدق » مناقض تمامًا لـ «الصدق » العلمي إلى درجة أنّه من المؤسف استخدام كلمة متماثلة تمامًا ، لكنّه يصعب الآن تجنّب سوء التدبير [١].

هذا التحليل الموجز قد يكون كافيًا للإشارة إلى التباين والتعارض الأساسيين بين البيانات الزائفة كما تجيء في الشعر والبيانات كما تجيء في العلم . والبيان الزائف شكلٌ للكلمات يبرَّر تمامًا من خلال تأثيره في تحرير دوافعنا ومواقفنا وتنظيمها (ويُحتفظ بالاحترام المطلوب

بالنسبة إلى الأفضل أو الأسوأ من هذه الدوافع والمواقف فيما بينها) ؛ ومن وجهة أخرى فانّ البيان يبرّر من خلال صدقة ، أي في مطابقته للواقع الذي يشير إليه ، بالمعنى التّقنيّ الدقيق لهذه المطابقة .

وطبيعيّ أنّ البيانات الصادقة والزائفة على السّواء تصوّر ببراعة فائقة دائمًا المواقفَ والفعل . وهي توجّه على نطاق واسعٍ وجودنا العلميّ اليوميّ . وعلى الجملة فانّ البيانات الصادقة أكثر خدمةً لنا من البيانات الزائفة . وعلى الرغم من ذلك فاننا لا ننظّم ، ولا نستطيع في الوقت الراهن ، أن ننظّم انفعالاتنا ومواقفنا من خلال البيانات الصادقة وحدها . وليس ثمة أيّ احتمال لأن نرسم الخطط لفعل هذا . وهذا أحد الأخطار الجديدة الكبيرة التي تتعرّض لها الحضارة . ما لا يُحصى من البيانات الزائفة حول الكون ، حول الطبيعة البشرية ، علاقات العقل بالعقل ، حول النفس ؛ منزلتها وقسمنها - بيانات زائفة هي نقاط أساسيّة في تنظيم العقل ، وفعّالة لصلاحه ، صار من المستحيل ، هكذا على نحوٍ مفاجئ ، الإيمانُ بها لدى عقول مخلصة وشريفة وغير رسمية ، كما اعتُقد بها لقرون . والسّقوط المعتاد لأشكال الاعتقاد يخنلف على نحو تعزّ الإحاطة به ، وكذا فانّ المعرفة التي حلّت محلّ هذه الأشكال ليست من النوع الذي يمكن أن يُقام عليه تنظيم دقيق للعقل .

هذا هو الموقف الحاليّ . ولأنّه ليس ثمة أملٌ باحراز المعرفة المناسبة ، ولأنّه من الواضح تمامًا أن المعرفة الحقيقية لايمكن أن تلبيّ هذه الحاجة ، فانّ العلاج إنما هو تحريرُ البيانات الزائفة من ذلك الضرب من الاعتقاد الخاص بالبيانات المحقّقة . وطبيعي أنّ هذه البيانات المحرّرة ستكون مختلفةً لكنها يمكن أن تظل الأدوات الرئيسة التي ننظّم بها مواقفنا أحدَها إزاء الآخر وإزاء العالم . وما هذا بعلاج مُوئسٍ فحتى المواقف الأكثر أهمية بين مواقفنا يمكن ، كما يوضح الشعرُ على نحوٍ حاسم ، أن تستثار ويدافع عنها دون أيّ اعتقاد بنظام فعليّ أو ممكن الإثبات يتدخّل فيها البتّة . لسنا في حاجة إلى اعتقادات كهذه ، ولا ينبغي أن نمتلك شيئًا منها حقيقةً، إن أُريد لنا أن نقرأ « الملك لير » . فالبيانات الزائفة التي لانربط بها اعتقاداً والبيانات الصحيحة ، كتلك التي يقدّمها العلم ، لايمكن أن تتعارض . ولايظهر ذلك الخطر إلا حين نُدخِل أنواعًا غير مناسبة من الاعتقاد في الشعر . وفعلُنا هذا هو ، من وجهة النظر هذه ، تدنيسٌ للشعر ...

على أنّ تلك العادة التى دأب عليها الناس منذ أمد بعيد وشجعوها كثيراً والمتمثّلة فى إعطاء التعابير الانفعالية - سواء أكانت بيانات زائفة بسيطة ، أو كلّيات فضفاضة وواسعة منظوراً إليها بوصفها حكايةً لشيء على نحو رمزيّ - نوع الموافقة الذي نعطيه للحقائق التي تلازم أذهاننا ، هذه العادة أضعفت جانبًا كبيراً من الاستجابات لهذه الحقائق لدى معظم الناس. ونفرٌ قليل من العلماء ، الذين يُمْسَكون صغاراً وينشّؤون في المخبر ، يكونون متحررين من إسار هذه العادة ، إلا أنهم لايعيرون اهتمامًا جدّيًا للشعر عندئذ . وعند معظم الناس أنّ إدراك الحياد في الطبيعة يُحْدِث - بوساطة هذه العادة - طلاقًا للشعر .. وفوق الأصقاع الكاملة للاستجابة الانفعالية الطبيعية نحن اليوم مثل مسكبة أضالية نُقلت عيدانها. وهذا التأثير لحياد الطبيعة هو فى بداياته فحسب . ومهما يكن ، فان الطبيعة البشرية تمتلك مرونةً هائلة . ويلوح أن شعر الحبّ قادرٌ على أن يتفوق على التحليل النفسيّ فى اللعب .إنّ الإحساس بالأسى ، والشك ، والعبث ، والمطامح التي لا مسوّغ لها ، ونفاهة المحاولة ، والتوق الشديد إلى ما ، الحياة الذى يبدو على نحو مفاجىء محبطًا ، هذه جميعًا علامات فى الشعور بهذه الإعادة الضرورية لتنظيم حيواتنا[٢] . وتكون مواقفنا ودوافعنا مدفوعةً إلى أن تغدو كافية نفسها بنفسها ، تكون مردودةً إلى مبرّرها الحيويّ ، متروكةً مرةً أخرى مكتفيةً بنفسها . والدوافع التى تبدو قادرة تمامًا على الاستمرار غير متضائلة هى وحدها تكون عادة بسيطة جداً إلى حدّ أنها تبدو غير جديرة بالاحتفاظ بها بالنسبة إلى الأفراد الذين تطوّروا على نحو أكثر رقةً . مثل هؤلاء الناس ليس في مقدورهم أن يحيوا بالحماسة ، والغذاء ، والقتال ، والشراب ، والجنس وحدها . وأولئك الذين يكونون أقلّ تأثّرا بالتعبير هم أولئك الذين يكونون أقلّ ابتعاداً عن البهائم من الوجهة الانفعالية ...

من المهمّ أن نشخّص المرض على نحو صحيح وأن نضع المسؤولية في مكانها الصحيح ... نحن نبدأ بمعرفة الكثير جداً عن الرّباط الذي يربط العقل بهدفه فى المعرفة فيما يتعلق بالحلم القديم بمعرفةٍ كاملة ستضمن للحياة الكاملة أن تحتفظ باقرارها . وما كان يُعتقد أنه معرفةٌ صرفة نرى الآن أنه قد حُقن بالأمل والرغبة ، بالخوف والدهشة ، وهذه العناصر المحقونة أعطته حقيقة كلّ قدرته على دعم حيواتنا . وفى المعرفة ، في كيفية الأحداث ، نستطيع أن نجد الإلماعات التي نستغلّ بها الظروف لمصلحتنا ونتجنّب سوء الحظّ . لكننا لا نستطيع أن نحصل منها على سبب وجود raison d'être أو مبرر لأكثر من نوع من الحياة وضيع نسبيا .

إنّ تبرير أيّ موقف أو عكسه لايكمن في الهدف وإنما في نفسه ، في نفعه للشخصية الكاملة. وعلى مكانه في جملة نظام المواقف ، الذي هو الشخصية ، تعتمد القيمة الكاملة له . ويصحّ هذا في المواقف الدقيقة المركّبة على نحو رائع للفرد المتمدّن كما يصحّ في المواقف البسيطة للطفل .

ويمكن القول باختصار إنّ الحياة التخييلية هي مبرّرُه الخاصّ ؛ وهذه الحقيقة ينبغي أن تُواجه، رغم أنّه يكون من الصعب أحيانًا - بالنسبة إلى العاشق ، مثلاً - قبولُها . وعندما تُواجه ، يكون واضحًا أن كلّ المواقف من الكائنات البشرية الأُخَر ومن العالم في كلّ مظاهره ، التى كانت مفيدةً للإنسانية ، تظلّ مثلما كانت ، قيّمةً دائمًا . ، والحيرة التي نحسها في قبول هذا هي مقياسٌ لقوة تلك العادة السيئة التي كنتُ قد وصفتُها . لكنّ عدداً كبيراً من هذه المواقف، القيّمة دائمًا ، يصعب الآن ، إذ هي محرَّرة ، أن نحتفظ بها لأننا لانزال توّافين إلى أساسٍ في الاعتقاد .

الهوامش :

[من طبعة ١٩٣٥ . وقد أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل]

١ - البيان الزائف ، فى استخدامي للمصطلح هنا ، ليس زائفًا لا محالة في أيّ معنى كان . إنه مجرّد شكلٍ للكلمات التي لاتكون صحّتها أو زيفها من الوجهة العلمية على صلةٍ وثيقة بالهدف الذي يكون في المتناول .

تُستخدم كلمة « منطق » في هذا المقطع ، طبعًا ، بمعنى محدّد ، وتقليديّ ، ومبسّط .

٢ - سيكون اتكائي على قصيدة « اليباب The Waste land » [لإليوت] جليًا هنا .

٣ - المعرفة العلمية التي يمكن التحقق منها طبعًا .

كلينث بروكس : « الناقد الشكلانيّ »

ههنا بعضٌ من بنود الإخلاص يمكن أن أعترف بها :

أنّ النقد الأدبيّ وصفٌ وتقييمٌ لموضوعه .

أنّ الاهتمام الرئيس للنقد إنما هو بمسألة الوحدة - الوحدة الكاملة التي يشكّلها العملُ الأدبيّ أو يخفق في تشكيلها ، وعلاقة الأجزاء المختلفة أحدها بالآخر في إقامة هذه الوحدة .

أنّ العلاقات الشكليّة في عملٍ أدبيّ يمكن أن تشمل علاقات المنطق ، لكنها تتجاوزها يقينًا .

أنّ الشكل والمضمون في العمل الناجح لايمكن فصل أحدهما عن الآخر .

أنّ الشكل هو معنى .

أنّ الأدب مجازيّ ورمزيّ أساسًا .

أنّ العامّ والشامل لايقدّران من خلال التجريد ، بل يقدّران من خلال المحدّد والخاص .

أنّ الأدب ليس نائبًا عن الدين .

أنّ " المسائل الخلقية الخاصة " ، كما يقول ذلك ألان تيتْ ، هي موضوع الأدب ، لكن غرض الأدب ليس الإشارة إلى الأخلاقي .

أنّ مبادىء النقد تحدّد المجالَ الوثيق الصّلة بالنقد الأدبيّ ؛ ولا تؤلّف منهجًا للإجراء النقدي .

ومهما يكن ، فانّ بيانات من هذا القبيل لايمكن ، رغم الإحكام الكبير ، أن تفيد في أيّ هدف نافع ههنا . ويعرف القارىءُ المهتم الآن الطبيعة العامة للموقف النقدي المشار إليه - وإلاّ فانّه يستطيع أن يجدها مبسوطة في كتابات لي أو لنقاد آخرين لهم تعاطف مماثل . وفضلاً عن ذلك فانّ الإعادة المركزّة لتقرير الموقف ههنا يُحتمل أن تكون مبعث عدد كبير من صور سوء الفهم كأنْ تتضمن المحاولات الماضية لإيضاحه . ويبدو أكثر جدوى أن نفيد من المناسبة الحالية في معالجة بعض الصور الملحّة لسوء الفهم والاعتراض .

ففي المقام الأول ، بدا أنّ جعل القصيدة أو الرواية الاهتمام الرئيس للنقد إنما يعني فصْلها عن مؤلّفها وعن حياته من حيث هو إنسان ، بآماله الخاصة ، ومخاوفه ، واهتماماته ، وعقده ، الخ .. ونقدٌ محدّد هكذا قد يظهر بارداً وفارغًا ....

أمّا في المقام الثاني ، فانّ تأكيد العمل يبدو متضمّنًا فصله عن أولئك الذين يقرؤونه فعليًا ، وهذا الفصل قد يبدو عنيفًا ، ومن ثمّ مشؤومًا . وبصرف النظر عن أي شيء فانّ الأدب يُكْتَب لكى يُقرأ . وكان شاعُر وردزورث إنسانًا يتحدّث إلى الناس .... وفضلاً عن ذلك ، فاننا إن أهملنا الجمهور الذي يقرأ العمل ، بما فيه ذلك الجمهور الذي يُفترض أنه كُتب من أجله ، فانّ مؤرّخ الأدب يكون متأهّبًا للإشارة إلى أنّ نوع الجمهور الذي اكتسبه بوب Pope اقتضى نوع الشعر الذي نظمه . فللقصيدة جذورها في التاريخ ، الماضي أو الحاضر .

لقد عرضتُ هذه الاعتراضات بما أستطيع من معناء لأنّني متعاطفٌ مع حالة العقل الميّالة إلى التعبير عنها . إنّ تجربة الإنسان ، في الحقيقة ، ثوبٌ لادَرْزة فيه ، ولايمكن فصلُ جزءٍ منه عن سائره . ومع ذلك فاننا إن ألححنا على حقيقة عدم إمكانية الفصل هذه أمام رسم الاختلافات ، فلن يكون ثمة هدفٌ في التحدّث عن النقد البتّة . وأنا أزعم أنّ الاختلافات ضرورية ومفيدة ومحتومة حقًا .

يعرف الناقد الشكلانيّ وكذا أيّ إنسان أنّ القصائد والمسرحيات والروايات يكتبها أناسٌ - وأنها لاتحدث على نحو ما ، وأنها تُكتب بوصفها تعبيرات لشخصيات محدّدة وأنّها تُكتب بسبب كلّ أنواع الدوافع - من أجل المال ، من أجل رغبة في التعبير عن النفس ، من أجل قضية ، إلخ . وكذا يعرف الناقد الشكلانيّ وأيّ إنسان أنّ الأعمال الأدبية مجرّد إمكانية حتى تُقرأ - أي إنّه يُعاد إيجادها في عقول القرّاء الفعليين ، الذين يختلفون على نحو هائل في قدراتهم ، واهتماماتهم ، وافتراضاتهم ، وأفكارهم . إلاّ أنّ الناقد الشكلاني يهتمّ أساسًا بالعمل نفسه . وإنّ التأملّ فى العمليات العقلية للمؤلّف يبتعد بالناقد عن العمل إلى السّيرة والنفس . ليس ثمة سبب ، طبعًا ، لعدم انصرافه إلى السّيرة والنفس . ومثل هذه الاستكشافات جديرة جداً بالتنفيذ . لكنها لاينبغي أن تلتبس بوصف للعمل . مثل هذه الدراسات تصف عملية التأليف ، وليس بنية الشيء المؤلّف ، ويمكن أن يُقام بها على نحوٍ مشروعٍ بالنسبة للعمل التافه وللعمل الجيّد . يمكن أن يُقام بها على نحوٍ مشروعٍ بالنسبة إلى أي نوعٍ من التعبير - غير الأدبي وكذا الأدبيّ .

ومن وجهة أخرى فانّ استشكاف القراءات المختلفة التي تلقّاها العملُ يُبعد الناقدَ أيضًا عن العمل نحو النفس وتاريخ الذوق . وإنّ المغازي المختلفة لعمل من الأعمال يمكن حقّا أن تكون خليقةً بالدراسة .... لكنّ مثل هذا العمل ، القيمّ والضروريّ على غرار ما يمكن أن يكون ، يختلف عن نقد العمل نفسه . ولأن الناقد الشكلاني يريد أن ينقد العمل نفسه يقوم بافتراضيْن : (١) يَفترض أن الشطر الوثيق الصلة من قصْد المؤلّف إنما هو ما توصّل إليه فعليًا في عمله ؛ أي يفترض أنّ قصد المؤلف عندما يُحقّق هو « القصدُ » الذي يُحسب حسابُه، وليس لزامًا ما كان شاعراً بمحاولة القيام به ، أو ما يتذكر الآن أنّه كان عندئذٍ يحاول القيام به. (٢) يفترض الناقدُ الشكلانيّ قارئًا مثاليًا : أي إنه بدلاً من التركيز على الطّيف المتنوّع للقراءات الممكنة ، يحاول أن يجد نقطةً أساسية للإشارة يستطيع منها أن يركز على بنية القصيدة أو الرواية .

ولكن ليس ثمة قارىء مثاليّ ، شخص يكون متأهبًا للفت الانتباه ، وقد يُضيف أنّ العجرفة المسرفة هي التي تسمح للناقد ، بنحيزاته وأحكامه القبلية ، أن يضع نفسه في وضع القارىء المثاليّ . ليس ثمة قارىء مثاليّ طبعًا ، وأنا أفترض أنّ الناقد البارع لايمكن أيضًا أن يذكُر في أحيان كثيرة بالتباين بين قراءته والقراءة « الصحيحة » للقصيدة . لكنّها لغرض التركيز على القصيدة بدلاً من ردود فعله الخاصة ، تكون استراتيجيةً يمكن الدفاع عنها . ويمكن القول أخيراً طبعًا ، إنها الاستراتيجية التي يُضطر كلُّ النقاد على اختلاف قناعاتهم إلى تبنّيها . (البدائل باعثةٌ على اليأس : فامّا أن نقول إنّ قراءة أحد الأشخاص جيدة كقراءة شخص آخر ونساوي بين تلك القراءات على أساس المساواة المطلقة ونُنكر من ثمّ إمكانية أية قراءة قياسيّة . وإمّا أن نأخذ المقام المشترك الأصغر للقراءات المختلفة التي أُجريت ؛ أي إننا ننتقل صراحةً من النقد الأدبيّ إلى علم الاجتماع . واقتراح الأخذ باجماع آراء قرّاءٍ « مؤهّلين » هو تمامًا تقسيمُ القاريء المثالي على مجموعةٍ من القرّاء المثاليين) . ونتيجة للتكميز الذى أشرنا إليه منذ قليل ، يرفض الناقد الشكلانى اختبارين شائعين للقيمة الأدبية ، يثبت أولّهما قيمة العمل بوساطة « إخلاص » المؤلّف (أو حِدّة مشاعر المؤلّف عندما ألّفه) ... وإعلان أرنست همنغواي في عدد حديد من مجلة التايم أنّه يعدّ روايته الأخيرة أفضل رواياته ذو أهمية بالنسبة إلى سيرة حياة همنغواي ، لكنّ جمهرة قرّاء « عَبْرَ النهر وفي الغابة Across the River and Into the Trees سيتفقون على أنّه لايقرّر شيئًا البتّة بشأن قيمة الرواية - إذ في هذه الحال يكون الحكم سخيفًا على نحو محزنٍ حقًّا . ونحن أيضًا نضرب

صفحًا عن مثل تلك الاختبارات الشعرية التي يقترحها إ . ي . هسمان – وقوف شعر لحيته عند قراءة قصيدة جيدة . إنّ حدّة استجابته لاتكون ذات أهمية نقدية إلاّ بنسبة ما تعلّمْنا سابقًا أن نثق به من حيث هو قارىء . ورغم دلك فانّ ما يكشفه لنا إنما هو شيء عن هسمان – وليس شيئًا حاسمًا عن القصيدة .

ومن سوء الحظ أن يبدو هذا الانتقاصُ من مثل هذه الاستجابات جاحداً الإنسانية إما بالنسبة إلى الكاتب وإما بالنسبة إلى القارىء . ويمكن أن يستمتع الناقد ببعض الأعمال كثيراً وقد ينفعل بها انفعالاً شديداً على الحقيقة . وأنا هكذا ، وليس لديّ عائق في قبول الحقيقة ، لكن الوصف الدقيق لحالتي الانفعالية عند قراءة بعض الأعمال ليس له سوى شأن ضئيل بتعليم القارىء المتأثر ما العمل وكيف ترتبط أجزاؤه .هل ينبغي ، بعدئذ ، أن يكون النقد كلّه ماحيًا ذاته وتحليليًا ؟ آمل أن تكون الإجابة متضمّنة فيما كنت كتبتُه سابقًا ، لكنّني سأمضي في إيضاحه بتعابير لا لبس فيها . طبعًا لا . سيعتمد ذلك على المناسبة وعلى الجمهور .

لقد عزوتُ إلى الناقد دوراً متواضعًا ، رغم اعتقادي أنّه دور مهمّ . وبشأن المساعدة التي يستطيع الناقد أن يعطيها للفنان البارع يكون الدور حتى أكثر تواضعًا . ومن حيث هو ناقد ، فانّه لا يستطيع أن يقدّم سوى مساعدة سلبية . الأدب لا يُكتب بوصفةٍ : وليس في مقدوره أن يمتلك وصفة ليقدّمها . ربما يستطع أن يفعل أكثر قليلاً من الإشارة إلى أنّ العمل قد نجح أو أخفق في رأيه . ويميل النقد القويّ والإبداع القوي إلى أن يمشيا جنبًا إلى جنب . وكل شيء آخر يكون متساويًا ، ويكون الفنان المبدع أغنى إن كان على اتصال بالنقد القويّ . لكن الاعتبارات الأخر ليست متساوية ، فالواقعة تكون خاصةً دائمًا ، وفي واقعةٍ ما يمكن أن تكون النصيحة : كفّ عن قراءة النقد تمامًا ، أو اقرأ علم السياسة أو التاريخ أو الفلسفة – أو التحقْ بالجيش ، أو انضمّ إلى الكنيسة ...

إنّ العمل الأدبيّ وثيقةٌ ، وبوصفه وثيقةً يمكن أن يحلّل بمصطلحات القوى التي أنتجته ، أو إنّه يمكن أن يعالج ببراعة بوصفه قوّةً قائمة بنفسها . وهو يعكس الماضي ، وقد يؤثّر في المستقبل . سيكون من العبث إنكار هذه الحقائق ، ولست أعرف أحداً من النقاد ينكرها . لكن اختزال العمل الأدبي إلى أسبابه لا يشكّل نقداً أدبيًا ؛ وكذا الأمر بالنسبة إلى تقييم تأثيراته. فالأدبُ الجيّد أكثر من بلاغة مؤثّرة مطبّقة على أفكار صحيحة – حتى إن نحن استطعنا أن

نتّفق على معيارٍ فلسفيّ لتقدير حقيقة الأفكار وحتى إن نحن استطعنا أن نجد طريقة فائقة القدرة على الاختبار لتحديد فعالية البلاغة .

ملاحظة :

عند إعطاء الإذن بنشر هذه المقالة طلب كلينث بروكس تضمين التنويه الآتي :

" هذه مقالة مبكرة العهد أُريَد منها أن تقدّم تفسيراً أكثر دقةً للنقد « الأدبي » . وأنا لم أقصد ، ولا أقصد الآن ، إنكار قيمة دراسات أدبية أخر كتلك القائمة على سيرة الحياة أو التاريخ ، تلك التي تصف المحيط الثقافي للعمل ، إلخ . فقد تُثبت هذه أهميّتها لفهم النصّ رغم أنهّا لا تستطيع وحدها أن تقرّر قيمةً أدبية . وقد نشرتُ أنا نفسي دراساتٍ من هذا القبيل منذ سنة ١٩٤٦ إلى يومنا الحاضر " .

كنث بيرك : « النقد الشكلاني مبادئه وحدوده »

في مقالاتنا عن قصيدة « الأود » عند كيتس ، اتفقت فكرتي « المسرحية » عن الشكل مع مفهوم السيد بروكس لـ « النظائر المسرحية » في تلك النقاط التي كنّا نعدّ فيها « الزهرية the Urn » خاصّية لموقف كانت فيه « الهيئة الجميلة » منشودة . وهكذا ، وقبل كلّ شيء ، فاننّا حين تعلن « الزهرية » على نحو نبوئي أنّ « الجمالَ حقيقةٌ ، والحقيقةَ جمالٌ » نتفق في رؤية هذا بيانًا مُعداً على نحو ملائم ضمن شروط القصيدة ، وليس ليقرأ ببساطة بوصفه افتراضًا « علميًا » أو « فلسفيًا » مشروعًا أيضًا خارج سياقه .

وأحسب أنّ اختلافاتنا تنشأ عن طرائقنا المختلفة في تفسير مضامين ملاحظات السيد بروكس في « بدعة إعادة الصياغة »[٢] عندما يقول : " أين المعجم الذي يحتوي تعابير القصيدة ؟ - وإنّه لحقيقة مقرّرة أنّ الشاعر مضطرٌ دائمًا إلى إعادة صناعة اللغة " . وقد بدا لي أنّ هذه الملاحظة الدقيقة تعني أنّ الشاعر أقرب طبعًا إلى عبارته الاصطلاحية الخاصة به مما يمكن لقرائه أن يأملوا منه أن يكون ، لكنه بالمقارنة بين كلّ السياقات المتاحة (الشعرية وغير الشعرية) التي يستخدم فيها الشاعر تعبيراً محدّداً ، نستطيع أن نظفر بلمحات أعمق مّما يكون ممكنًا من نواح أخر في توظيف مصطلحاته الخاصة . وتبدو لي هذه الإمكانيات جديرة بكشفها فيما يتصّل بطبيعة الأداء الرمزيّ على الجملة [٣] ، رغم أن عدداً كبيراً مس مثل هذه التأملات ربما لا يضيف شيئًا إلى الشعريّات على نحو خاص ...

تُلمح دراستي للأود عند كيتس (ولـ « الملاّح القديم » في « فلسفة الشكل الأدبي ») إلى أنّ ثمة إجراءً من هذا النوع : أولاً ، قلْ ماذا يمكن أن يقال عن العمل إن لم يكن لديك شيء غيره ، لدرجة أنك لم تعرف مَنْ كَتَبه . ههنا ، سيكون تحليلك لامحالة داخليًا ، تمامًا في حقل الشعريّات . ثمّ ، إن استطعت أن تحدّد مؤلّفه الحقيقي ، ولديك قصائد أخر للمؤلف نفسه ، ادرس هذه على افتراض أن تكرار التعابير نفسها في مكان آخر قد يلقي ضوءاً إضافيًا على طبيعتها بوصفها مصطلحات خاصة (معنى تعبيرٍ ما في « معجم كيتس » من حيث هو مختلف عن معناه في « معجم شيلي » ، وهكذا ...) . أخيراً ، في محاولة خارجة تمامًا عن حقل الشعريات ملائمة لدراسة طرائق الأداء الرمزيّ على الجملة ، أدخل أيّ ضربٍ من البيّنات المتاحة (كالرسائل ، اليوميات ، المذكّرات ، المعلومات المتصلة بالسّيرة) التي يمكن أن تشير

إلى كيفية ارتباط التعابير داخل القصيدة بالحالات الإشكالية (الفردية أو الاجتماعية) خارج القصيدة ...

وهكذا فانني أحسبُ ، بوصف ذلك خطوةً كبيرة على طريقنا ، أنني أستطيع الآن أن أقرّر بدقّة ماهية منهجي فيما يتصل بالشعريات على نحو خاصّ . وسأقترح جعل المبادىء في ذلك البعد دقيقة قدر المستطاع . ولن تكون أية إشارة متصلة بالسّيرة مقبولةً البتّة ، أمّا التاريخ نفسه فلن يكون مقبولاً إلاّ على أساس أنّ معنى التعبير وإلماعه إلى المعنى سيتغيران عبر القرون ، وسأقرّ بنصح كروتشه أنّه إن لم تؤخذ مثل هذه التغيرات في الحسبان ، فانّ تحليل الناقد لنصّ قديمٍ سيكون « رقّا ممسوحًا » غير مطلوب . لأنّ المعنى الأخير للتعبير قد يشمل معناه عندما كُتبت القصيدة ؛ وإخفاق الناقد في إحداث الخصم الملائم (ثمة « ملاءمة » ثانية) هو على الحقيقة فرض نصٍّ جديد على النصّ القديم ...

ولن يُحكم على العمل بمعايير « الحقيقة » ، الصحة « العلمية » أو « العملية » بل على أساس « الإحتمال » . إن صدق المعلومات » في النتاج الأدبيّ يكفل لامحالة إغراءه الفنّي . ولكن لكي يغري ينبغي أن يمتلك نوعًا من الاحتمال . وهكذا ، فالاحتمال وحده ، لا الحقيقة ، يمكن أن يغري القارىء الذي لايؤمن بالجحيم ، بل يستمدّ متعةً جمالية من « جحيم دانتي » . تدخل الحقيقة في معنى ثانويّ ، لأنّ صحّة التفصيل العملي الصّرف يمكن في أحيان كثيرة أن تضيف إلى إحساسنا بالاحتمال في العمل . وبصرف النظر عما إذا كنا نؤمن بالواقع الوجودي للجحيم أو لا نؤمن به ، علينا - لكي نُماشي قصيدة دانتي - أن نؤمن إيمانًا راسخًا أنّ ألوان العذاب الأبدي هذه ستكون جحيميّة حقّا .

في تحليل العمل تحليلا دقيقًا بشروط الشعريّات ، سيحلّله المرء من حيث هو شكل فحسب، دون أية إشارة إلى شخصية المؤلّف ، ومن ثمّ إخال السيد بروكس جدّد كثيراً في تبصّرة في قائمة المبادىء التى حدّدها للنقد الشكلاني وذلك أنّه لم يُلزم الناقد الشكلاني المثالي بأن يحدّد الأعمال على أساس نوعها . لكنّه في التنفيذ العلمي لكتابه عن فولكنر يقترح تحديداً تامًا لكتابة فولكنر ، التي يصنّفها على الجملة بأنّها نوعٌ من الملهاة .

لكنّ النقطة الرئيسة هي هذه : بصرف النظر عما يمكن أن يكون المؤلّف قد قصد إليه أو لم يقصد إليه شخصيًا ، ينفّذ الناقد الشكلانيّ مهمته « الخاصّة » بأن يعزو إلى العمل أيّ تصميم ، أو قصد ، يحسبُ أنّه الأقدر على تفسير طبيعة العمل .

ولذلك فانّ مسألة « المغالطة الغرَضية Intentional Fallacy » تغدو غير ذات أهمية البتّة . إنّ معيار التصميم معيارٌ « برجماتي » . ويبدأ الناقد باثبات فرضيته على نحو يتحايل فيه على القوانين ، بعرضٍ مفصّل لمقدار ما يستطيع التصميم المعزوّ إليه أن يفسّره . وإذا استطاع ناقدٌ منافسٌ أن يقترح مسلّمات مختلفة ستفسّر مظاهرٍ أكثر للعمل ، أو مظاهر أكثر أهمية لهذا العمل ، فانّ عمله يتمثلّ في تقديم مسلّمة مختلفة ، وإظهار مقدار مايمكن أن يفسّر على أساس فرضيته .

دعنا نقلْ إنّ الشخصية تتمتّع بسمات غير قابلة للتفسير على نحو مباشر بلغة القصد الذي سلّم به ناقدٌ من النقّاد . وقد يقترح ناقدٌ منافسٌ مسلّمةً تفسّر هذه السمات على نحو مباشر ، إلاّ أنّ إمكانيات أخر تقترح نفسَها . والسّماتُ الصعبةُ قد يُنظر إليها بوصفها مصمّمةً لتخدم جانبًا ثانويًا للحبكة . أو أنّ الناقد يمكن أن يحاول إثبات أنّ هذه السّمات ، رغم أنها ليست فعّالةً على نحوٍ مباشر بحيث توازي الاهتمام بتعزيز الحبكة ، تمنع الشخصية من أن تكون فعّالةً بمعنى بسيط جداً (كما في القصّ الرمزي الواضح عندما لايراد للعمل أن يكون قصة رمزية ، أو في مسرحيّة قضيّة Problem play مبسّطة جداً أو رواية هدف -Ten denz - roman) . وطريقة أخرى لعرض مثل هذه الحالة ستكون من أجل أن يُظهر الناقد ، بتغاء جعل شخصية ما تبدو « حقيقية » ، لماذا ينبغي أن يقدّم له المؤلّف سماتٍ أكثر من تلك التي يُحتاج إليها مباشرةً لتفسير أفعاله على نحو دقيق بلعبة دوره ، بوصفه محدّداً بفعل الضرورات الخاصة للحبكة . لأن غايات الاحتمال قد تبدو تستلزم أنّ الشخصية لا ينبغي أن تكون مكيّفة تمامًا مع عمله الخاصّ في تقوية الحبكة ، مثلما يحدث أن لا يستطيع إنسان أن يصمّم حتى أداة بسيطة جداً مثل مدقة النجار التي يمكن أن تستخدم فحسب في دق المسامير. ومهما يكن ، فان المسألة فيما يتصل بالنقد الشكلاني بمعناه الدقيق لايمكن أن تؤدّي إلى ملاحظات من قبيل تلك التي أتى بها السيد بروكس ، عندما أنكر أنّ فولكنر يعدّ جافن ستيفنز Gavin Stevens) (في Intruderin the Dust) « يمثّلُ نوعًا من صورة متخيّلة لنفسه ، وأداةً لاستعماله ناطقًا باسمه » : « لا شكّ في أنّ مايقوله غالبًا ما يعتقده عددٌ كبير من الجنوبيّين وما يمكن أن يكون فولكنر نفسه - في وقت أو آخر - قد اعتقده » . أو قبل كلّ شيء ، لن تستلزم ملاحظةً « سوسيولوجية » من قبيل : « تعكس مناقشاته موقفًا ثقافيًا واقعيًا جداً ، ويمكن أن يتعلّم منها القارىء قدراً كبيراً عن مشكلة الجنوب »[٥].

دعْني أجعلْ نفسي واضحًا في هذه النقطة . أنا لا أناقش هنا صحة تعليقات السيد بروكس أو زيفها . بل أشير فحسب إلى أنّها ليست « شكلانيّة » . قد تُدعى «سوسيولوجية» ، وقد تكون حتى « ماركسية » ، في علاقتها بكتاب تعكس فيه موقفا اجتماعيًا . وتتضمن الفصول الثلاثة الأوّل (« فولكنر ، الرّيفي » ؛ و « الناس البسطاء : الفلاحون الصغار ، المحاصصون ، الرّعاع البيض » ، و « بوصفه شاعرَ طبيعة ») أشياء كثيرة قيّمة جداً تُقال حول المواقف غير الشعرية التي يكتب عنها فولكنر ، والتي يأخذها عمله في الحسبان . ورغم كراهية السيد ويلك للمصطلح ، يمكن أن يسمّيها المرءُ « استراتيجيات » لشمول مثل هذه المواقف » . ومهما يكن ، فانّ المرء لا يحوّلها إلى نقد شكلاني ناضج هكذا ببساطة من خلال إشارة سطحية عارضة إلى « السوسيولوجيا » . فهي «سوسيولوجيّة» لأنّها تتعامل مع « الريف اليوكنا بّتاوفي » بلغة مسيسيبّي خاصةً والجنوب على الجملة . حقّا أنها تمضي إلى ماوراء السوسيولوجي بمعناه الدقيق ، تمامًا مثلما أنّني في مناقشتي لـ " المواقف " و " الاستراتيجيات " في « فلسفة الشكل الأدبي The philosophy of Literary form » أشير إلى أنّه « على قدر ما تقفز المواقف من شخص إلى شخصٍ ، أو من مرحلة تاريخية إلى أخرى ، تتمتّع الاستراتيجيات بوثاقة صلةٍ شاملة » . ولكن لاحظ كيف أننا ننزلق بسرعةٍ من المشهد السوسيولوجي إلى الانعكاس الأدبي في طريق كهذا : « الجنوب على الجملة كان فقيراً جدا ، الطبقات العليا وكذا الطبقات الدنيا ، بدءاً من مرحلة الحرب الأهلية حتى الحرب العالمية الثانية كان اقتصاد المنطقة على الجملة اقتصاداً مستعمريًا ، يدار من الخارج . حتى أولئك الذين يسمّون أرستقراطية ، كما يصوّرهم فولكنر ، يتمتعون بثراء ضئيل . وعلى سبيل المثال فان الكومبسونز Compsons كان عليهم سنة ١٩٠٩ أن يبيعوا الأرض في سبيل إرسال كونتن Quentin إلى هارفارد ، إلخ ..» . أليس باجراء « سوسيولوجي » صرفٍ أن نبيّن كيف يعكس وصفُ فولكنر للجنوب مظهراً لما سيدعوه الماركسّيون « الموقف الموضوعي » ؟ .

دعني أكرّر ثانية ، تجنّبًا لكلّ احتمالٍ لسوء الفهم : لستُ متذمراً بشأن هذه المناقشة « الموقفية » في حدّ ذاتها . إنما أطلب منا فحسب أن نتذكر أننّا هنا ، مهما كانت المصطلحات التي تستخدمها ، نناقش الاستراتيجيات الأدبية لمواجهة المواقف .

الهوامش :

١ - انظر ملحق كتاب « مبادىء الدوافع A Grammar of Motives » لبيرك (نيويورك ، ١٩٤٥) الفصل الثامن من « الزهرّية المحكمة الصُنع » لبروكس ، عن تحليلهما لقصيدة كيتس « أود في زّهريّة غريقية » .

٢ - انظر « الزهرية المحكمة الصنع » الفصل الحادي عشر .

٣ - « الأداء الرمزيّ » عند بيرك ، بلغة الأعمال الفنّية ، هو إيجاد « استراتيجيات لتطويق المواقف » وفي مؤلّفه « مواقف من التاريخ Attitudes toward History » يقول بيرك إنّ « هذه الاستراتيجيات تكوّن رأيًا عن المواقف ، وتحدّد بنيتها ومكوّناتها البارزة ، وتحدّدها على نحو تتضمن فيه موقفًا إزاءها » . وهو يحدّد الفعل الرمزي بأنّه « إرقاص المواقف » الذي ينبغي أن يميّز عن الفعل الحقيقي .

٤ - رواية ذات هدف .

٥ - انظر دراسة بروكس " وليم فولكنر : الريف اليوكنابتاوفي William Faulkner The Yoknapatawpha Country (نيوهافن ، كونكتيكت ، ١٩٦٣) .

جون . م . إلس : « السيّاق الوثيق الصلة للنصّ الأدبيّ »

مسألة السّياق الوثيق الصلة للنصّ الأدبيّ مسألةٌ مهمّة لأنّها الأساس للمسألة الأكثر ألفةً والمتمثلة في أيّ ضربٍ من المعارف ضروريٌّ لفهم العمل الأدبي . وكثيراً ما قيل إنّ النقد سيجعل العمل الأدبي أكثر قابليةً للفهم باعادة إيجاد الظروف الأصلية لإنشائه : الموقف التاريخي الذي كتب فيه المؤلّفُ ، واستجابة الجمهور المعاصر له . هذه الرؤية تحدّد السّياق الوثيق الصّلة : هو السّياق الأصليّ للمؤلّف – السّيري ، والاجتماعيّ ، والتارخيّ . لكنه في مثل هذا العمل تُحدّد أيضًا المعلوماتُ الوثيقة الصلة بفهم النصّ الأدبيّ ؛ فنحن في حاجة إلى معرفة حقائق السّياق الأصليّ لفهم العمل ، والنقد سيملّكنا تلك الحقائق ...

وحين نشغل أنفسنا بقطعة من اللغة ، يكون عاديًا تمامًا أن نفسّرها في ضوء سياقها : الحقّ أنّ عدم قيامنا بذلك يُفضي في معظم الحالات إلى الخطأ . ونتعرف ما أراده أحد الناس ليس فحسبُ من كلماته الفعلية ، وإنما من أعماله ومن السّياق الذي يكون فيه ... وتبرز المسألة الآن ، هل في مقدورنا أن نتعامل مع نصوص الأدب على هذا النحو ؟ – أعني ، هل نستطيع أن نقدّم ترجمة محسَّنةً (صحيحة ، أو تضيف شيئًا ، أو تنقص شيئًا ، أو تحدّد أكثر ، أو أي شيء آخر) لمعناها بالاحتكام إلى النيّة ؟ – وهل نستطيع أن نستدل على هذه النيّة بمعرفة سياق سيرة المؤلّف ، متضمّنًا أيّة تعليقاتٍ مباشرة ممكنة دوّنها على النصّ ، وموقفه العام من حيث هو إنسانٌ مهتمٌ اهتمامًا خاصًا بأنواع محدّدة من الأشياء والمواقف ؟ .

لقد افترض البحث الأدبيّ على نطاق واسع إجابةً إيجابيّة عن هذه المسألة حتى صاغ و . ك. ويمزات و م . س . بيردسلي في مقال مشهور مصطلح « المغالطة الغرضية [1] Intentional Fallacy » ؛ فقد ذهبا إلى أنّ قصد المؤلّف هو قبل كلّ شيء غيرُ متاحٍ لنا (أو ربّما حتى له هو نفسه) وأنّه حتى لو قدّر ذلك فإنّه لايمكن أن يشكّل أساسًا كافيًا للحكم على عمله وتفسيره...

ومن دراستي لتحديد النصوص الأدبية ، سيكون متذكرًا أنّ النقطة المحدّدة بالنسبة إلى هذه النصوص هي الفائدة المأخوذة منها والطريقة التي تعامل بها ؛ ثم أكثر من ذلك ، أنّ هذه الفائدة كانت أساسًا مسألة عدم اعتدادها جزءًا من سياق أصلها على النحو الذي تُعامل به عادةً المقاطعُ اللغوية . لا تُعامل النصوص الأدبية على أنها جزءٌ من التدفّق العادي للكلام ،

الذى يكون له هدفٌ فى سياقه الأصلىّ ثم يُترك بعد أن يُحقّق ذلك الهدف ، ولا تُحاكم وفقا لمثل هذه الأهداف المحدودة . ذلك أنّ هذه النصوص تُحدّد بوصفها تلك النصوص التي تتجاوز في نموّها السّياق الأصلي لنطقها ، وتعمل فى الجمهور مُطْلقة السّراح . وهى لا تعمل في ذلك السّياق الأصلي ، ولا تعتمد على ذلك السّياق بالنسبة إلى المعنى ، ولا يُحكم عليها وفقًا لملاءمتها أو نجاحها في تحقيق ما كان قد تحقّق هناك . ولذلك ، فاننا عندما نقرّر أن نعامل مقطعًا لغويًا على أنه أدبٌ ، يكون ذلك القرار نفسه قراراً بعدم إرجاع النصّ إلى منشئه وعدم اعتداده توصيلاً منه ... (٢).

الشيءُ الوحيد المختلف بالنسبة إلى النصوص الأدبيّة هو أنّها لا تُعدّ جزءاً من سياقات نشأتها ؛ ومعاملتُها على هذا النحو قضاءٌ تامّ على الشيء الذي يجعلها نصوصًا أدبية . ولست أؤكّد أنّ هذا الاستعمال استعمالٌ غير مناسب ، بل إنّ المسألة الأساسية هي أنّ النصوص تُدخل فعليًا في شيءٍ مختلف بفعل هذا الاستعمال : فليست هي تمامًا أدبًا أُسيء استعماله ، إذ لم تعد أدبًا البتة . وتنطوى عمليةُ تخلُّق النصّ الأدبي على ثلاث مراحل : نشأته في محيط مبدعه ، وتقديمه من ثمّ ليُستخدم بوصفه أدبًا ، ثم قبوله أخيراً بما هو كذلك. وفى المرحلة الأخيرة يُدخل المجتمعُ النصَّ فى الأدب . ويُعيد التناول السِّيريّ النصّ إلى وضعه السابق ، ويعكس عملية صيرورته نصًا أدبيًا .

يلوح لى أنّ هذه هى المناقشة الأكثر جوهرية ودقة في مواجهة الغرضية ممّا يمكن أن يقدم .

وحين تُعاد القصيدة إلى سياقها الأصلىّ تُجعل أكثر تحديداً ، كما أنّ شيئًا إضافيًا (حين يمكن قبول المناقشات المؤيّدة والرافضة لهذه العملية) يُجْلَب إليها . إلاّ أنّ هذا التحديد خسارةٌ ، وليس ربحًا ؛ فما يُستبعد هو مستوى التعميم الذي يمتلكه النصُّ بوصفه نصًا أدبيًا. دعْنا نفترض ، مثلاً ، أنّ عملية نظم الشاعر قصيدته تضمنت نقطة انطلاقٍ لها موقفًا حرّكه الشاعرُ نفسه ؛ يمكننا أن مباشرةً أنّه ينبغي أن ينطوي على تفصيل أكثر مما وُضع أخيراً في النصّ نفسه . إلى ذلك المدى أهمل كثيرٌ من الموقف الأصليّ . ومن وجهة أخرى فانّ التفصيل والتأكيد يمكن أن يضافا ممّا لم يكن في الموقف الأصلى . ففى النصّ إذن ما هو أكثر وأقلّ مما في الموقف الأصلى ويكون تأثير النصّ مختلفًا عن تأثير الموقف الأصليّ إلى حدّ تكون فيه هذه الاختلافات قد حصلت . والحقّ أن إرجاع كلّ شيء في العمل ممّا كان هناك فى الموقف الأصلي هو عكسٌ لعملية إنشاء النصّ . غدا العملُ عملا أدبيًا بعد أن غُيِّر عن الموقف

الأصليّ ، بحيث إنّ إرجاع كلّ ما اعتقد الشاعرُ أنّه كان غيرَ وثيق الصّلة ومن ثمّ مهملا هو هدم لبنية العمل المكتمل التي بفعلها يحظى العملُ بتأثيره الفنّي ومعناه ؛ وذلك المعنى محصّلةٌ لعمليةٍ اختياريّة يبدو كثيرون جداً من النقاد عاجزين عن إرجاعها ونقلها . هذا ، إذن، المعنى الذي تكون فيه معرفة الكثير ، أي أن يعاد إلى العمل ما أخرج منه ، انتهاءً بالقليل ... وليس هذا بأقل من تدمير البنية الأدبية .

يحدثُ أحيانًا أن تُناقش فائدة المعرفة السِّيرية للنقد الأدبيّ على نحو مخالف تمامًا لما بحثتُه تواً : في البحث عن المعلومات السّيرية تتقدّم المناقشة ، ونحن لانحاول أن ندخل في النصّ ثانيةً تلك التفاصيل التي آثر الشاعر أن يستبعدها ابتغاء أن نعدّها ، أيضًا ، جزءاً من معنى النصّ ، بل ابتغاء أن نرى أيّ الاختيارات أُعدّت لإدخال التفصيل والتأكيد أو استبعادهما ، ومن ثم نتعلم شيئًا عن معنى النصّ بوعينا المتزايد للاهتمامات التي أبرزتها عملية إعطاء النصّ الأدبيّ صيغته . لكنّ هذه المناقشة تُخفق أيضًا ؛ ذلك أنّ دراسة العملية الإبداعية ، بمعنى تطوّر العمل بين يدي مؤلّفه ، لا تضيف أيّ شيء لفهمنا لمعنى النصّ ، بل على العكس ، إذ إنّ فهم معنى النصّ وحدَه يجعل دراسة نشأته ممكنةً ومفهومةً (رغم أنها تبقى عديمة الجدوى من وجهة نظر تفسيريّة) ...

وفي التحليل الأخير فانّ المناقشات حول النشأة تصطدم بعقبة معروفة : إمّا أن يكون المعنى والتأكيد المدركان في نشأة القصيدة موجودَين فعلا في القصيدة ، وفي أية حال ليس ثمة ضرورة للبحث عنهما في مكان آخر ؛ وإمّا أن لايكونا موجودين ، وفي أية حال ليسا تمامًا جزءاً من القصيدة البتّة . في الحالة الثانية لا يمكن أن يكون هناك سببٌ كافٍ لأن يُكتب في القصيدة شيءٍ غير موجود ؛ في سبيل أن نجعلها تطابق بيان القصد أو الغرض المستنتج ، عندما نكون في عمل كهذا مضادّين لأكبر دليل نمتلكه حول القصد النهائي للمؤلف ، أي النصّ الذي أنتجه أخيراً . وأيًا كانت خططه ، فانّ النصّ هو الدليل الوحيد الذي يمكن أن نمتلكه حول التعديل الذي خضع له أيُّ قصد سابق . وحتى إنّ سلّمنا بالفرضية القصديّة المتمثلة في أنّ معنى القصيدة هو ما قصد إليه الشاعر ، فسيظلّ صحيحًا أنّ الدليل الموثوق الوحيد على ذلك القصد إنما هو القصيدة ، وسينتج عن هذا أنه لا ينبغى لنا أن نؤثر أيّ دليل آخر على دليل القصيدة في تحديد قصد المؤلّف .

الهوامش :

[أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل]

١ - و . ك . ويمزات و م . س . بيردسلي " المغالطة الغرضية The Intentional Fallacy ، في الأيقونة اللفظية The Verbal Icon (نشرت أولا سنة ١٩٤٦ ، في مجلة سيواني Sewanee Review 54).

٢ - عن مناقشة شاملة لهذا انظر الفصل الأول من كتاب إلّس « نظريّة النقد الأدبي The Theory of Literary Criticism» .

٣ - أرسطيّة شيكاغو

للنقد الأرسطيّ في شيكاغو أصوله في أعمال طائفة من النقاد التأم شملهم في جماعة شيكاغو ، وكان ألمعهم ر . س . كرين R . S . Crane . أمّا الآخرون فكانوا و . ر . كيست W . R . Keast ، وريتشارد مكيون Richard Mckeon ، وإلدر أولسون . ألفوا قوّة مهمّة معارضة للنقد الجديد الذي كان قد ساد في الجامعات الأمريكية منذ الأربيعنيات . كان نقّاد شيكاغو متعاطفين مع البحث التاريخي لكنهم ، خلافًا لجمهرة النقاد التاريخيين التقليديين ، كانوا مهتمين بالحاجة إلى نقد أدبيّ لتطوير أساسٍ نظريّ متماسك . حاولوا أن يبرهنوا على أنّ نوع التناول الشكلي المحبّب لدى النقاد الجدد الأول لم يكن كافيًا لأنه لم يحسب حسابًا للشعريات التقليدية . كان لديهم تأكيد خاصّ لأهمية شعريّات أرسطو لأنها أساسية للدرس الأدبيّ ذلك لأنّ الإنسان ينبغي أن يميّز بين النماذج المختلفة للخطاب الأدبيّ ولا يعاملها كما لو أنّها قد أنشئت على أسس متطابقة .

في المقالة التي أعيد طبعها هنا يهاجم كرين « فرضية a priorism » النقد الجديد ويحاول أن يثبت أنّ أي نقد مشروع يحتاج إلى الجمع بين البحث التاريخيّ ، والاستنتاج البرهاني ، والتجربة العملية في الكتابة . وربما يكون واين س . بوث Wayne C . Booth المنظّر الأحدث عهدًا والأكثر أهمية ممن تأثروا بقوة بمدرسة شيكاغو . وفي عمله الكبير « بلاغة القصّ The Rhetoric of Fiction » ينتقد تطبيق الافتراضات النقدية التوجيهيّة في دراسة القصّ ، من مثل أنّ القصة ينبغي أن تكون «درامية dramatic» أو « عضوية Or- ganic » أو تتفادى تعليق المؤلف أو تدخلّه . وهو لا يستخدم مصطلح «بلاغة » بالمعنى التقليدي أي الإقناع ، وإنما بمعنى تلك التّقنيات والأدوات التي يستخدمها المؤلّف لتمكين عمله من أن يصل إلى القارىء على النحو الذي يريده . وفي المقتطفات التي أعيدت طباعتها هنا يهاجم بوث ضمنيًا الافتراضات النقدية الجديدة برفض مقولة أنّه سفصل الإنسان نفسّه عن اعتقاداته ورؤيته العمل بتجرّد وموضوعية فحسب يستطيع أن يمتلك استجابة فنّية حقيقية .

للقراءة الموسعة :

Wayne C . Booth , Critical Understanding : The powers and Limits of Pluralism (Chicago , 1979)

R . S Crane (ed) , Critics and Criticism : Ancient and Modern (Chicago , 1952)

ر . س . كرين : « النقد بوصفه بحثًا ؛ أو أخطار » « الطريق البدهي السّهل »

كانت تقييداتُ الدراسات الأدبية القديمة كافية حقًا . أمّا الباحثون التاريخيون الكبار من الجيل الأخير – جيل غاستون باري ، وبيديبيه ، ولانسون ، و و . ب . كِر ، وحريرسُن ، وكِترْدج ، ومانلي ، ولُويس – فلم يكونوا حقًا معادين أو حياديين ، بوصفهم جماعة ، إزاء النقد ، ولم يهملوا جميعًا ، مثلما يقال لنا في أحيان كثيرة ، دراسةَ « النصّ نفسه » . ومهما يكن ، فانّه في مستطاع المرء أن يذكر شيئين اثنين عن هؤلاء : الأول أنّ نقدهم كان على الجملة أدنى كثيراً ، من حيث الدّقة والتعقيد ، إلى فقه اللغة والتاريخ لديهم ؛ الثاني أنّ المسائل التي شغلتهم كثيراً ، والتي كانت تقنياتهم ملائمة لها ، كانت مسائل تناول المحتويات المادّية والظروف التاريخيّة للأعمال الأدبيّة أكثر من تناولها خاصيّتها المتميزة من حيث هي أعمال فنّية .

حدث أننا قد صرنا أكثر اهتماما من هؤلاء الباحثين بمسائل من النوع الثاني ؛ وذلك مبعث أنّنا قد جعلنا النقد على نحو أكثر شمولا موضوعَ اختصاصنا . لكنّ عبء التدليل يقع لامحالة على أولئك المدافعين عن النقد الذين سيقلّلون ، حتى فيما يتصل بدراساتهم هم ، من أهمية المشكلات التي شغل الباحثون القدماء أنفسهم بها في المقام الأول ..

وهكذا فانّ شكواي الأولى من الأشخاص الذين اهتموا على نحوٍ فعّال باحياء النقد في الجامعات تتمثّل في أنّ عدداً كبيراً منهم قد قدّموا للنقد ، وكذا البحث التاريخيّ ، خدمةً سيّئة بمواصلتهم الحديث بلغة التضادّ بين الاثنين ممّا قد يكون له تبريرٌ بلاغيّ أو سياسيٌّ ما منذ عقدين من الزمان ، وإن يكن مؤكداً أنّه ليس له مبرّر آخر آنئذ أو منذ ذلك الحين . ولا يمكن أن يكون هناك نقد لائق لايعتمد بقوة على تاريخ الفنّ الذي يهتمّ به .

لكنّني لا أريد أن أطيل الحديث أكثر من هذا عن هذا المظهر الأول للثورة النقدية على الثقافة الأدبية القديمة . ذلك أنّ شيئًا أكثر إزعاجًا لي من هذا كان يجري في الوقت نفسه ، مما لا تُؤذن عقابيلهُ بانتهاء . أعني أنّه ظهرت في النقد أشكالٌ من التفكير بشأن الأدب لا تسبّب فصلا في الممارسة فحسب بين الدرس النقدي والبحث التاريخي ، بل تُفضي إلى تعارض حادّ وعنيد في المبدأ بين الميدانَيْن ...

ثمة عدد كبير من الأمارات التي تميّز الباحث الجيد ، لكنّه من المحقّق أنّ أكثرها أهميةً ما سأدعوه التشكيك المألوف بالبدهي a priori ؛ أي التشكيك بكلّ طرائق الوصول إلى استنتاجات خاصة مما يفترض وثاقة الصّلة والثّقة ، قبل الدليل المادّي ، بالمبادىء النظرية أو القضايا العامة الأخرى فيما يتصل بالموضوعات التي نحن إزاءها ...

... لكنّني أكثر انزعاجًا عندما أرى الثقة باستنتاج بدهي و « فرضيات سائدة » تتبنّى في مبدأ من مبادىء المنهج ، أو على الأقلّ عادةٍ مقبولة في الإجراء ، في دراسات الحقيقة النقدية المتميزة . وعلى الرغم من أنّ هذا تمامًا قد حدث ، خلال العشرين سنة الماضية ، بفعل إبرازه وبفعل التأثير الأكاديمي الواسع النطاق ، فانّه لايزال يُشار إليه عادة ، وعلى نحو مبهم، بأنّه « حديد » ...

.... وما يزعجني عند هؤلاء المنظّرين ليس افتقارهم إلى المسائل الحقيقية والمهمّة ، وإنّما اختيارهم لمعالجتها منهجًا إخالُ أنّه ، أولاً ، غير ملائم للأدب ، ثم إنّه غير منسجم مع الاستعلام .

وهو غير ملائم للأدب لسببين (بين أسباب أخر) . فهو قبل كلّ شيء يُهمل الحقيقة الأكثر وضوحا وجوهرية بشأن الأدب - أقصد أنّه ليس ظاهرةً طبيعية ، بل ثمرة اختراع وفنّ إنسانيين . فهو ، إذن ، شيءٌ يظهر في التاريخ وله شخصيته التي تصاغ فيما لا يحصى ولا يمكن التنبُّؤ به من الطرائق . ونتيجة لذلك لا يمكنك أن تعرف طبيعته إلاّ باكتشاف استدلالي لما هيّأه الرجالُ والنساء الذين أبدعوه ، عبر العصور ، ليكون تلك الطبيعة ؛ وليس ثمة افتراض في أنّ هذه يمكن أبداً أن تُختصر في منظومةٍ واحدة من المبادىء المتساوقة منطقيًا والضرورية ، كتلك التي حاول هؤلاء النقّاد أن يصوغوها ...

ومن العبث أن نحاول من خلال التحليل الجدلي لمفاهيم مثل « اللغة » ، « الخطاب » ، «المنطق » ، « العلم » ، « الرمز » ، « الشعر » ، الخ - تحديد أيٍّ من المبادىء المؤثّرة فعليًا للبناء ، أو المعنى ، أو القيمة ، في الأدب . فالأدب غير ملائم لمثل هذه المعالجة شبه الرياضية

أكثر من ذلك - وهذا هو الاعتراض الرئيس الثاني - أنّ تنظيراً من هذا القبيل ، على قدر ما يُؤخذ جديًا ، مصمِّمٌ على جلب البحث في النقد التطبيقي إلى النهاية قبل أن يُشْرَع به حقًا ، أو على الأقل على تحويله إلى مجرّد استخدام لعقائد مرسّخة من قبلُ . لأنّك تعلم سلفًا

ىن خلال نظريّتك ، بمعنى ما ، ما عليك أن تبحث عنه وما مرجّحٌ لك أن تجده في الأعمال لأدبيّة قبل أن تقرأها . فأنت تعرف أنّه سيكون ثمة على نحوٍ محدّد تقريبًا « غموض » فى لقصيدة اللاحقة التى تتفحّصها ، أو أنّ بنيتها قد تكون « ضربًا من التوتّر الظاهريّ لتناقض» ..

وما وصل إليه الأمر فعليًا في معالجات هؤلاء النقاد بشأن بعض الأعمال والكتّاب بتأثير باشر أو غير مباشر للتنظير الأنيق – أستطيع أن أتحدّث عنه بايجاز فحسب . سأركّز على قطة واحدة ؛ ومادام الزيّ الآن أن أتحدّث عن « المغالطات » فى النقد ، فسأسمّي مافى ذهنى « المغالطة الجدلية The dialectical Fallacy » ...

.... و « المغالطة الجدلية » ... هي الافتراض الضّمني أنّ ماهو صحيح في نظريتك بوصفه نتيجةً جدليّة ينبغى أن يكون أيضًا ، أو يميل إلى أن يكون ، صحيحًا في الفعليّة – ذلك أنّك إن استطعت أن تقرأ العمل الأدبيّ بحيث تكتشف فيه ضربًا خاصًا من المعنى أو لبنية يستلزمه تعريفُك للأدب ، أو الشعر ، أو اللغة الشعرية ، أو ما شابه ذلك ، أو تستلزمه صيغتُك بالنسبة إلى المؤلف أو عصره ، فانّك تكون قد دلّلتَ على نحو كافٍ على أنّه يمتلك ذلك الضّرب من المعنى أو البنية . وتكمن المغالطة في حقيقة أنّ هذه الشروط ، مع شيء من البراعة في التفسير ، يمكن دائمًا تقريبًا أن تتحقق . وقد أسلفتُ القول فى مبلغ مخالفة هذا كلّه لروح البحث . قد تقول لنا نظريتُنا ، مثلا ، إنّ الشعر رمزيّ أو يميل إلى أن يكون كذلك ؛ لكنه ليس ثمة شيءٌ في هذا الافتراض ، أيًا كانت ضماناته الجدلية ، يضمن لنا من حيث نحن باحثون أن نقول أكثر ممّا يمكن أن يكون رموزاً في القصيدة أمامنا ...

وعلى غرار ما أسلفتُ ، لا يراعى هذا المبدأ دائمًا من جانب الباحثين ، حتى أرباب التقليد الفيلولوجي أو « الببليو غرافي » الأكثر صرامة . لكنّني لا أستطيع صراحةً أن أتصوّر مجموعةً كبيرة من التأليف الجادّ عن الأدب فى زماننا انتُهك فيها انتهاكًا قويًا أكثر منه في الكتب والمقالات « النقدية » الكثيرة المعترف بها ، وجمهرتها أكاديمية أصلاً ، التى تكوّنت في العقود القليلة الأخيرة نتيجة بِدْعة « النقد الجديد » . ففي هذه الكتب والمقالات تمثّل «المغالطة الجدليّة » القاعدة القياسية للمنهج تقريبًا ...

... لكنّه من الطبيعي أن النقد لا يتحتّم أن يكون هذا النوعَ من الأشياء البتّة ؛ إذ يمكن أن يدخل في فرع من الثقافة الجادّة . وإنه لأسهل علينا أن نسلك « الطريق البدهي السهل »

من أن نتركه ، لكنّ ذلك يمكن أن يُفعل . يمكن أن يُفعل على أنحاء كثيرة : بالحرص على أن يدرّب طلابنا بكلّ ما أوتينا من قوّة بوصفهم باحثين قبل أن يشجّعوا على النهوض بوصفهم نقاداً ؛ بحملهم دائمًا على تبرير مايقولونه في النقد وتبيين كيف يعرفون ، من خلال شيء آخر غير النظرية الشائعة ، أنّ ما يقولونه عن بعض الأعمال حقيقيّ ؛ باخضاع المنهج السيّىء في النقد لانتقاد عنيف كذلك الذي نطبّقه على المنهج السيّىء في « الببليوغرافيا » والتاريخ الأدبي ؛ بأن نحاول أن نطوّر تدريجيًا مقداراً من المعرفة العامة للأدب - هو قليل الآن ، وربما أكثر في المستقبل - تُعلَّم مبادئه في تاريخ الأدب والتجربة العملية للكتابة ، عوضًا عن أن تُعلَّم في الجدل فحسب ؛ وأخيراً بأن نضمّن تعليمنا وممارستنا استخدامًا استكشافيًا وبحثيًا لمثل هذه المعرفة ، بدلا من الاستخدام النظري ، في دراسات بعض الأعمال والكتّاب ، على طريقة الباحثين القدامى لا النقّاد المحدثين .

واين س . بوث : « الانفعالات ، والاعتقادات ، وموضوعية القاريء »

إنّ أيّ عملٍ أدبيّ أيًا كان حظّه من القوة - سواء أحسب مؤلّفه حسابًا لجمهوره عند تأليفه أم لم يحسب - هو في الحقيقة نظامٌ محكمٌ من صور الاستبداد بذهن القارئ استغراقًا وتركًا وفق خطوطٍ مختلفة من الاهتمام . والمؤلّف غيرُ مقيّد سوى بمجال الاهتمامات الإنسانية . . .

أمّا القيم التي تهمّنا ، والتي هي من ثمّ مهيّأة لأن يستفاد منها في المعالجة التقنيّة في القصّ ، فيمكن أن تُقسم تقريبًا على ثلاثة أضرب . (١) العقلية أو المعرفية : فنحن نمتلك ، أو يمكن أن نُهيّأ لامتلاك ، حبُ استطلاع عقليًا قويًا إزاء « الحقائق » ، أو التأويل الحقيقي ، أو الأسباب الحقيقية ، أو الأصول الحقيقية ، أو الدوافع الحقيقية ، أو الحقيقة بشأن الحياة نفسها . (٢) النوعيّة : فنحن نمتلك ، أو يمكن أن نهيّأ لامتلاك ، رغبة عارمة في رؤية أيّ نمطٍ أو شكل مكتمل ، أو في تجريب تطوّر كبير للخاصيّات من أيّ نوع . قد نسمّي هذا الضرب « جماليًا » ، إن لم يوحِ صنيعُنا هذا بأن الشكل الأدبيّ الذي يستخدم هذا الاهتمام كان لامحالة ذا قيمة فنّية أكبر من ذلك الذي يُقام على اهتمامات أخر . (٣) العمليّة : فنحن نملك ، أو يمكن أن نهيأ لامتلاك ، رغبة عارمة بنجاح أولئك الذين نحبهم ، أو نُعجب بهم ، وإخفاق أولئك الذين نكرههم أو ننفر منهم ، أو يمكن أن نهيأ لرغبة في تغيّر نوعية الشخصية

أو خوف من هذا التغيّر . قد نسمّي هذا الضرب « إنسانيًا » إن لم يوح صنيعُنا بأنّ الضربين ١ ، ٢ كانا على نحوٍ ما أقلّ إنسانية ...

بهذا الطّيف الموسّع للاهتمامات في العقل ، سنكون الآن إلى حدٍّ ما في موقفٍ أكثر إيجابيّة لبحث مسألة اعتقادات المؤلّف واعتقادات القارىء . « إنّ معظم طلبة الأدب المعاصرين سيوافقون على أنّ أفكار الكاتب ذات تأثير ضئيل في موهبته الفنّية على غرار سلوكه الخلقي الشخصي ... ولن يوافق عددٌ كبيرٌ من الناس على آراء في الإنسان اعتقدها هوميروس ، أو دانتي ، أو البارون كورفو ، أو إزرا باوند ، إلاّ أن موافقتنا لهم وعدمها سيكون لهما تأثير ضئيل في مسألة قبولنا لفنّهم أو رفضه " . هكذا يكتب موريس بيبي Maurice Beebe ، رئيس تحرير دراسات القصّ الحديث Modern Fiction Studlies معبّراً مرّة أخرى عن موقف تكرّر مراراً منذ الأدّعاء الشهير لـ أ . إ . ريتشاردز « أننا لانحتاج إلى اعتقادات ، بل لا ينبغي أن يكون لدينا شيء منها حقّا ، إن كان لنا أن نقرأ مسرحية الملك لير »[٢] . ومن وجهة أخرى ، فانّ محرّر ندوة جديدة حول مسألة الاعتقاد في الأدب يجد أرضيّة مشتركة بين سائر المشاركين في الاقتناع بأنّ الأدب « يستلزم افتراضاتٍ واعتقادات ومشاركات وجدانية لا غنى لها عن قدر كبير من التعاون من أجل قراءة الأدب بوصفه أدبًا وليس شيئًا آخر »[٣].

إنّ التنافر الصارخ ههنا أمرٌ مثير . لكنه يتلاشى جزئيًا عندما نتذكّر التمييز الذي أوجدناه بين المؤلّف الحقيقي والمؤلّف الضّمني ، الأنا الثانية المبدعة في العمل . وإنّ « الآراء عن الإنسان » لفولكنر و ي . م . فورستر ، عندما يشرعان في إعداد خطاباتهما الاستوكهولمية أو كتابة مقالاتهم ، لا تمتلك سوى قيمة هامشية بالنسبة إليّ عندما أقرأ رواياتهما . لكنّ المؤلّف الضمنّي لكلّ رواية شخصٌ عليّ أن أتفق على نطاق واسع مع اعتقاداته في سائر الموضوعات إن كان لي أن أستمتع بعمله . طبيعيّ أنّ التمييز نفسه ينبغي أن يوجد بين أناي من حيث أنا قارىء والأنا المختلفة تمامًا تقريبًا التي تشرع بدفع الأوراق النقدية ، وتصلح الصنابير الراشحة ، وتخفق في السماحة والحكمة . ولا أغدو الأنا التي ينبغي تتطابق اعتقاداتها مع اعتقادات المؤلّف إلا وأنا أقرأ . وبصرف النظر عن اعتقاداتي وممارساتي الحقيقية ، عليّ أن أُخضِعَ عقلي وقلبي للكتاب إن كان لي أن استمتع به إلى النهاية . ويمكن القول باختصار إنّ المؤلّف يستنبط صورةً لنفسه وصورة أخرى لقارئه ؛ إذ يصنع قارئه ، على غرار ما يصنع أناه الثانية، والقراءة الأكثر نجاحًا هي القراءة التي يمكن أن تجد فيها النفسان المبْدعتان ، المؤلّف والقارىء ، اتفاقًا كاملا ...

ولايعني هذا طبعًا أنّ الكاثوليك لايمكن أن يجدوا متعة في الفردوس المفقود أكثر مما يمكن أن يجدوه من متعة في ملحمة كاثوليكية من الدرجة الثانية ، أو أن البروتستانت لايمكن أن يستمتعوا بـ " The Habit of perfection » أكثر مما يمكن أن يستمتعوا بترنيمة بروتستانتينية من الدرجة الثانية . إنّه يعني ببساطة أن الاختلافات في الاعتقاد ، حتى بمعنى الأنظمة التجريدية التأملية ، هي دائمًا وثيقة الصلة إلى حدّ ما ، وفي أحيان كثيرة عائقة على نحو خطير ، وفي بعض الأحيان حاسمة . تخيّل مأساة Tragedy رائعة التأليف بطلُها نازيّ مقتنع ، يتكون خطؤه المأساويّ من عبثٍ مؤقّت ومصيريّ بالمثل العليا الديمقراطية البرجوازية . هل هناك أيّ واحد منّا ، بصرف النظر عن التزامنا الموضوعية ، يستطيع أن يزعم جديًا أنّ موافقة أفكار المؤلّف أو عدم موافقتها في عمل كهذا لن يكون لها تأثير في قبول فنّه أو رفضه ؟ .

صحيحٌ أن بعض الأعمال الخطيرة تبدو متجاوزةً اختلافات النظام التأمليّ ، ومجتذبةً القرّاء من سائر المواقع . ويمثّل شكسبير المثال الأكثر ظهوراً ... لكن هذا مباينٌ للقول إنّ الأدب العظيم ينسجم وكلّ الاعتقادات . وعلى الرغم من أن شكسبير يبدو ، لمن ينظر إليه سطحيًا ، « درن اعتقادات » فانّه يستحيل حقًّا أن نستخلص من مسرحياته أيّة صيغة متماسكة فلسفية أو دينيّة أو سياسية سترضي كلّ القرّاء ، ومن غير العسير أن نُعدّ مجموعة لاتحصى من المعايير التي ينبغي أن نقبلها إن كان لنا أن نفهم بعض المسرحيات ، وبعض هذه تتخلل أعماله . صحيح أنّ هذه الاعتقادات بيّنة بذاتها لدى الأعمّ الأغلب من الناس – وحتى عامة – لكنّ مبعث ذلك بدقة أنّها مقبولة عند معظمنا .... ونحن قلّ أن نتكلّم بهذه المصطلحات على الأدب الرفيع لمجرّد أننا نسلّم بها أو لأنّها تبدو زيّا قديمًا . ويمكن الاجتراء على القول إنّ مَنْ به مسّ من الجنّ وحده سينتصر لـ غونرلْ وريغان ضد لير . إنّ مسألة الاعتقادات لاتعرض على مائدة البحث إلاّ عندما يبدو العملُ نظريًا على نحو ضمنيّ ، أو عندما يكون العقلاء من الناس على نزاع خطير بشأن قيمه . وحتى عندما تُعرض فانها تكون مضلّلة إن نحن فكّرنا في الاعتقادات بلغة النظريات التأمّلية . إنّ الأعمال « الكاثوليكية » أو « البروتستانتية » الكبيرة ليست ، في أصولها ، كاثوليكية أو بروتستانتية البتّة . ورغم افتراض أنّ الكاثوليكي يستمدّ مباهج إضافية وتبصّراتٍ غير ميسّرة لغير الكاثوليكي . بقراءة Knot of Vipers لِمُوريك Mauriac ، فانّ الصورة التي يقدّمها هذا العملُ عن إنسان يبتئس خلال اضطرابه الروحي تعتمد في تأثيرها على قيمٍ مشتركة في معظم الآراء حول مصير الإنسان . . .

وهكذا فانّ حقيقة المسألة بالنسبة إلى القارىء هي اكتشاف أيّ القيم معطّلةٌ مؤقتًا وأيّها يعمل حقيقة ، رغم أنّها في الأعمال الحديثة كثيراً ما تعمل بخفاء . إنّ إصدار الحكم عندما ينوي المؤلف الحياد إساءة للقراءة . أمّا أن تكون حياديًا أو موضوعيًا حيث يطلب المؤلّف الالتزام فهذا أيضًا إساءة للقراءة ، رغم أنّ التأثير يرجّح أن يكون أقلّ وضوحًا وربّما حتى يُتغاضى عنه خلا شيئًا من الشعور بالضجر . وفي بدء العصر الحديث كان خطر المغالاة العقديّة في الحكم الخطرَ الأكبر حقًا . لكنّه منذ عقدين حتى الآن على الأقل نشأت إساءة التفسير ، فيما أرى ، عمّا لا أستطيع أن أسمّيه الحياد العَقَديّ .

الحواشي :

[أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل]

١ - الصيف ، ١٩٥٨ ، ص ١٨٢ .

٢ - « الشعر والاعتقادات Poetry and Beliefs » ، العلم والشعر (١٩٢٦) ، كما هي معادة الطبع في ر . و . ستالمان ، مقالات نقدية وأبحاث Critiques and Essays (نيويورك ، ١٩٤٩) الصفحات ٣٢٩ - ٣٣٣ .

٣ - الأدب والاعتقاد Literature and Belief : أبحاث الجمعية الإنجليزية ، ١٩٥٧ ، إعداد م . هـ . أبرامز (نيويورك ، ١٩٥٨) ص ، ١٠ .

٤ – النقد الليفزيّ

تمتّع ف . ر . ليفز F . R . Leavis بما يؤهله لأن يكون الناقد البريطاني الأكثر تأثيراً في القرن العشرين . ومهما يكن ، فقد يكون مفارقة أن نُدخله في كتاب مخصّص لنظرية الأدب منذ أن رفض دراسة موقفه النقدي بتعابير نظرية . وكانت مقالة « النقد الأدبي والفلسفة Literary Criticism and Philosophy » ، التي نُشرت أولا في مجلة سكرتني Scrutiny سنة ١٩٣٧ ، رداً على رؤية رينيه ويلك أنه محتاج إلى إيضاح الأساس النظريّ لنقده . كتب ويلك قائلا :

" اسمَح لي أن ألخّص مثلَك الأعلى في الشعر ، « معيارك » الذى تزن به كلّ شاعر : ينبغي أن يكون شعرُك على علاقة جدّية بالواقع ، ينبغي أن يمتلك معانقة راسخة للواقعيّ ، للشيء المدرك بالحواس ، ينبغي أن يكون على علاقة بالحياة ، لا ينبغي أن يكون منبتا عن الحياة البسيطة المباشرة ، ينبغي أن يكون إنسانيًا على نحو عادي ، يُظهر الصحة الروحية وسلامة العقل ، لا ينبغي أن يكون شخصيًا بمعنى الانغماس في الأحلام والتهويمات الشخصية، لا ينبغى أن يكون فيه انفعال مصطنع ... بل تحقيق حادّ وملموس ، تدقيق حسّي. لا ينبغي أن تكون لغةُ شعرك مقطوعة عن الكلام ، لا ينبغي أن تنتشي للصّوت المترنم ، لا ينبغي أن تكون مجرّد كلام معسولٍ .... سأطلب منك أن تدافع عن هذا الموقف على نحو أكثر تجريداً وأن تغدو مدركًا أنّ الاختيارات الأخلاقية والفلسفية ، والجمالية طبعًا ، أمورٌ لاغنى عنها . (سكروتني Scrutiny ، 5 { ١٩٣٦ - ١٩٣٧ } ، ص ٣٧٦) .

ورغم أنّ ليفز رفض في ردّه أن يدافع عن موقفه النقدي بلغة النظرية ، فانّ الحجج التي يستخدمها لتبرير رفضه على قدر كبير من الأهمية النظريّة .

ومهما يكن ، فانّ التبرير النظري لموقف ليفز يمكن أن يُستنبط ، كما يبيّن جون كيسي Gohn Casey في كتابه « لغة النقد The Language of Criticism » . والحق أن كيسي يحاول أن يثبت أنّ النظرية الضمنية التي تشكل أساس الممارسة النقدية عند ليفز ومقنعة معًا ، لأنها تجسّد تركيبةً من النظريات التعبيرية والمحاكاتية في الفنّ .

للقراءة الموسّعة :

F . R Leavis , Nor Shall My Sword : Discourses on pluralism , Compassion and Social Hope (London , 1972) .

____ , The Living Principle : ' English ' as a Discipline of Thought (London , 1975) .

Francis Mulhern , The Moment of ' Scrutiny ' (London , 1979) .

William Walsh , F . R . Leavis (London , 1980) .

René Welleck . A History of Modern Criticism : 1750 - 1950 : vol English Criticism , 1900 - 1950 : New Haven . Conn . 1986) .

ف . ر . ليفز : « النقد الأدبيّ والفلسفة »

عليّ أن أشكر للدكتور ويلك اجتلابه نقداً جوهريًا إلى عملي ، وقبل كلّ شيء لإثارته على نحو ناضج تمامًا مسألة قد ألمع إليها مراجعٌ أو مراجعان على نحو غامض تقريبًا – مسألة لايمكن أن يكون أحدٌ أكثرَ اطلاعًا عليها منّي ، حيث رأيت تعرّفها مكوّنًا جوهريًا لما أمّلته على نحو طبيعيّ (أيًا كان نوع أدائي) : تقدير عالٍ لمشروعي . بشير الدكتور ويلك بحق إلى أنني في معالجاتي للشعر الإنجليزي افترضتُ عدداً من الافتراضات التي لم أدافع عنها ولم أوضحها : " يمكن أن تكون لديّ رغبة " ، يقول ويلك ، " في أن تكون قد جعلت افتراضاتك أكثر وضوحًا ودافعت عنها على نحو منظّم " ...

أما من جهتي فسأسأل الدكتور ويلك أن يعتقد أنني إن كنت أهملت القيام بالدفاع الذي يتمنّاه هو فانّ ذلك لم يكن عن حاجةٍ منّي إلى الوعي : عرفتُ أنني كنتُ أُعدّ افتراضات (حتى إن لم أكن قد قرّرتُها لنفسي تمامًا وأقرّرها الآن ، كما يقرّرها هو) ولم أكن أقلّ إدراكًا ممّا أنا عليه الآن لما تستلزمه . وأنا مهتمّ في أنّه ينبغي أن يكون قادراً على أن يقول إنّه ، بالنسبة إلى الجزء الأكبر ، يَشْرَكني فيها . لكنه ، يضيف قائلاً ، ستكون " لديه مخاوف في إعلاتها دون إحكام دفاعٍ خاصّ أو نظرية في الدفاع عنها " . وأحسب أنّ ذلك مرجعه إلى أنّ الدكتور ويلك فيلسوف ؛ وردّي عليه في المقام الأول أنّني أنا نفسي لست فيلسوفًا ، وأنّني أشكّ فيما إن كنت قادراً في أية حال على أن أُحْكِم النظريةَ التي سيجدها مقنعة ...

إنّ النقد الأدبي والفلسفة يبدوان لي ضربين من فروع الدرس متمايزيْن ومختلفيْن تمامًا – على الأقل ، أحسب أنهما ينبغي أن يكونا (على الرغم من أنني في سذاجتي آمل أن التأليف الفلسفي يمثّل عادة فرعًا دراسيًا خطير الشأن ، فانني مستيقن من أنّ الكتابة الأدبية النقدية ليست كذلك عادة) ...

والصعوبة التي يعانيها من يباشر العمل بطريقة مميزةٍ لنوع معين من التخصصات في التعرّف التامّ لأسس نوع مختلف تمامًا – صعوبة التأليف بين الأثنين في تحالف فعال – تبدو لي جليّة في طريقة الدكتور ويلك في الإشارة إلى حرفة النقد الأدبيّ : " اسمح لي ، يقول ويلك ، أن ألخصّ مثلك الأعلى في الشعر ، « معيارك » الذي تزن به كلّ شاعر ... » . فانزلاقه في هذه الطريقة لتقديم الأشياء يبدو لي مهمًا ، لأنه في مقام التحدّي سيقرّ ، في تصوّري ، بأنّها توحي بفكرة زائفة لإجراء الناقد . وهو في كلّ الأحوال يعطيني إذنًا بأن أقدّم، بطريقة المذكّر ، بعض الملاحظات الأولية حول ذلك الإجراء .

من ناقد الشّعر أفهمُ القارىء الكامل : الناقد المثالي هو القارىءُ المثالي . والقراءةُ التي يقتضيها الشعرُ ضربٌ مختلفٌ عن تلك التي تقتضيها الفلسفة ولن أجد من السهل أن أحدِّد الاختلاف على نحو مقنع ، لكنّ الدكتور ويلك يعرف ماهو ويمكن أن يقدّم على الأقلّ وصفًا جيّداً له كالذي أقدّمه . نحن نقول إنّ الفلسفة " مجردة " (ومن هنا يسألني الدكتور ويلك أن أدافع عن موقفي « على نحو تجريديّ ») ، والشعر « ماديّ » . لا تدعونا الكلماتُ في الشعر إلى أن « نفكر فيها » ثم نحكم بل إلى أن « نشعُر بها » أو « نصير » - لتحقيق تجربة معقّدة تقدّم لنا في الكلمات . وهي لا تتطلب مجرد استجابة ضخمة ، بل استجابة كاملة - ضربًا من الاستجابة لا ينسجم والتناول الحصيف المعياري الذي توحي به عبارة الدكتور ويلك : « معيارك الذي تزن به كل شاعر » .. إن الناقد - قارئ الشعر - منشغل بالتقييم حقا ، ولكن أن نعده قياسًا بالمعيار الذي يأتي به إلى الشيء ويطبقه من الخارج إساءة تمثيل للعملية . وهدف الناقد أولا أن يتحقق بحساسية وتدقيق من هذا أو ذلك الذي يستحق انتباهه ؛ والتقييم الحقيقي كامنٌ في التحقّق . وعندما يمتلك ناصية الخبرة بالشيء الجديد يسأل ، جهاراً وضمنيًا : " أين يأتي هذا ؟ - كيف يقف بالنسبة إلى ... ؟ - كم يبدو مهمًا نسبيًا ؟ " . والنظام الذي يستقرّ فيه بوصفه مكوّنًا في « مصنَّف » مناسب هو نظامٌ للأشياء « المصنّفة » المماثلة ، الأشياء التي وجدت علاقاتها فيما بينها ، وليس نظامًا نظريًا أو نظامًا تحدّده الآراء النظرية ....

..... إنّ مهمّة الناقد الأدبي أن يحصل على كمالٍ مميّز للاستجابة وأن يلحظ وثاقة الصلة الدقيقة في توضيح استجابته في تعليق ؛ عليه أن يحاذر أيّ تعميم غير ناضج أو غير وثيق الصلة - له أو عنه ، همّه الأول أن يدخل في حالة تملّك للقصيدة المقدّمة إليه في كمالها المادي (إن جاز القول) ، وليس همه الدائم أن يفقد كمال تملّكه ، بل أن يضاعفه . وفي إصدار أحكام قيمة (وأحكام فيما يتصل بالدلالة) ، ضمنًا أو علنًا ، يفعل ذلك بسبب ذلك الكمال في التملّك ومع ذلك التمام في الاستجابة . وهو لا يسأل . " كيف ينسجم هذا مع التحديدات في جودة الشعر ؟ " ، ويهدف إلى جعل الإحساس المباشر بالقيمة الذي « يصنّف » القصيدة مدركًا ومفصّلاً .

من هذا التماسك وهذا الالتحام (على قدر ما حقّقتهما) سيكون ممكنًا طبعًا استخلاص مبادىء ومعايير يمكن صياغتها على نحو نظري . يتمثّل انتقاد الدكتور ويلك الأول لي (لإعطائه قوته الاستثنائية القليلة) في أنّني لم أواصل استخلاصها : ذلك أنّني (وقد كتبتُ الكتاب الذي بدأت كتابته) لم أواصل كتابة كتاب آخر أطوّر فيه المضامين النظرية للأوّل

(لأنه سيكون أساسًا موضوعًا لكتابيْن ، حتى لو قدّر أن يكون مجلّدا واحداً فحسب) ... إنّ قوّة الحجّة التي أمّلت أن أحققها كانت موجّهة لقرّاء آخرين من قرّاء الشعر - قرّاء للشعر بما هم كذلك . لقد أمّلت ، حين عرضتُ عليهم « تماسك استجابتي » المبيَّن في نقدٍ سيظلّ ملتصقًا بالعيانى المحسوس ، أن أحملهم على الإقرار (مع توافر المؤهلات النقدية لا محالة) بأنّ خريطة الشعر الإنجليزي ، أو نظامه الجوهري ، قد بدت لهم على الجملة مثل تلك ، حين استنطقوا تجربتهم . وفى صورة مثالية ربّما يكون عليّ (رغم أننى أكرّر أنّنى لن أصوغ موقفي تمامًا بالمصطلحات التي يعزوها الدكتور ويلك إليّ) أن أكون قادراً على إتمام العمل ببيان نظريّ . لكنّني متأكدٌ من أن نوع العمل الذي حاولت أن آتي به يأتي أولاً ، وينبغي أن يُعمل أولا لكى يكون مثلُ هذا البيان النظري جديرا بأية قيمة .

وإن كان الدكتور ويلك سيظلّ مصراً على أنّني يجب في كلّ الأحوال ، حتى إن أنا رفضت أن أوضح الفلسفة الضمنية في افتراضاتي ، أن أكون أكثر وضوحًا بشأنها ، فانني لا يمكن أن أردّ عليه إلاّ بأنّني مضيت في الوضوح على قدر استطاعتي ، وأنّني لا أرى ما يمكن أن يُظفر به من خلال هذا النوع من الوضوح الذي يطالب به (رغم أنّني أرى الخسران الناشيء عنه) .... كان دأبي الكامل أن أعمل بلغة الأحكام الملموسة والتحليل الخاص : " هذا - أليس هو؟- يتضمّن مثل هذه العلاقة بذلك ؛ هذا النوع من الأشياء -ألا تجده أنت كذلك ؟ - يتحمّل أكثر من ذاك " ، الخ . إن كان عليّ أن أعمّم ، فانّ تعميمي فيما يتصل بالعلاقة بين الشعر و « الحياة البسيطة المباشرة » أو « الفعلية » سينطلق في الطريقة الآتية أكثر منه في الطريقة التي يقترحها الدكتور ويلك : التقاليد ، أو الأعراف السائدة أو العادات ، التي تميل إلى قطع الشعر عمومًا عن الحياة البسيطة المباشرة والفعلية ، أو تلك التي تجعل من العسير على الشاعر أن يُدخل في الشعر اهتماماته الأساسية بوصفه راشداً فعّالاً في زمانه - هذه التقاليد - ذات تأثير سالبٍ للحياة . ولست قادراً على أن أرى أنّني ينبغي أن أكون قد أضفتُ إلى وضوح كتابي أو إقناعه أو فائدته باعلان مثل هذا الافتراض (أو بمحاولة إثباته نظريًا). مرة أخرى ، أنا ما قلتُ إنّ لغة الشعر " لا ينبغي أن تطري الصوت المغرّد ، ولا ينبتي أن تكون مجرّد كلام معسول " ، إلخ . لقد أوضحتُ على نحو ملموس بالمقارنة والتحليل الخاصيات التي تشير إليها تلك العباراتُ ، التي يدلّل بها على تقييدات ملازمة ، وحاولت أن أبيّن بلغة التاريخ الشعري الفعليّ أنه كانت ثمة أضرار خطيرة يمكن أن تُتلمّس فى التقليد الذي أصرّ على تلك الخاصيات بوصفها جوهرية للشعر . ورغم أنّني على وعيٍ تامّ بأوجه القصور في عملي فانني ، على الحقيقة ، أشعر أنّني بوساطة مناهجي الخاصّة أحرزتُ

الدّقـة النسـبيّة الـتي تجعل هذا التلخيـص يبدو غير متقن وغير لائق على نحو يعزّ تحمّله ... آمل أن تكون ثـمة فرصة يمكن أن أكون فيها على هذا النحو قد قدّمت نظريّة ، حتى إن أنا لم أقم بالتنظير . أعرف أنا أنّ قوة الحجة والدّقة اللتين طمحتُ إليهما محدودتان ؛ لكنّني أعتقد أنّ أيّ منهـج يستلزم تقييدات ، وأنه بادراكها وبالعمل في إطارها يمكن أن يأمل المرءُ بأن يكون قد أنجز شيئا .

جون كيسي : « الشيءُ ، والشعور ، والحكم : ف . ر . ليفز »

في شخص ليفز نلقى ذلك الناقد الذي يغدو واعيًا للمفارقات المتأصّلة في التعبيريّة الرومانسيّة ، والذي حلُّه مركّبٌ مثير للغاية من النظريات التعبيريـة والمحاكاتية . وفي نقده نلقى المحاولة الأكثر تطرّفًا للاحتفاظ ، من وجهة أولى ، بتأكيد الأهمية الانفعاليّة للأدب ، وكذا ، من وجهة أخرى ، لتقديم المعايير الموضوعيّة للحكم على نوع الانفعال الذي تقدّمه لنا القصيدة...

أولُ ما يمكن أن يُلحظ أنّ الحجج النقدية عند ليفز تتقدّم أساسًا من الخاصّ إلى العام ... ولعلّ تأكيد هذا في البدء يبدو مجرّد أمرٍ جزميّ . ومن السهل جداً ، بعد كلّ شيء ، أن نشير إلى بعض التعابير العامة جداً في معجم ليفز - " الحياة " ، " النّضج " وهلمّ جراً - التي تبدو نماذج أو معايير أساسية ، المقدّمات المنطقية الأساسية لـ " النظام " النقديّ . وإن نحن أنكرنا المقدّمات المنطقية ترتّب علينا أن ننكر النتيجة . ومن هنا يبرز مطلبُ أنّ ليفز ينبغي أن « يوضح مقدّماته المنطقية » ابتغاء أن نكون قادرين أولا على فهم أحكامه الخاصة ثمّ أن نكون في موقف يسمح لنا بقبولها أو رفضها .....

عندما يصف ليفز شعر دي لا مير De La Marc [١] بأنّه « فاتنٌ Glamorous » و «شبيه بالحلم dream - like » غالبًا ، يكون المرء مغرى ، خاصّة حين يكون معجَبًا بـ دي لا مير ، بأن يجيب : " ولكن ما الخطأ في شعر حلم اليقظة ؟ " . ومهما يكن ، فاننا نلحظ سريعًا أنّ موقفه من شعر « الحلم » أكثر تعقيداً من ذلك ... فليفز نفسه يحاول أن يميّز بين «الحلم » و « حلم اليقظة » . فحلم اليقظة هو « استسلامٌ » ، إيقافٌ للتفكير ...

ومن السهل أن نرى التجمّعات تتطوّر : فالتفكير ، ومعرفة الذات ، والنضج ، والحقيقة تواجه معًا عدمُ النضج ومسْرحة الذّات ، والعاطفية ، وحلم اليقظة ، والانغماس الذاتيّ . جليٌ أنّ ثمة مجموعة كبيرة من المصطلحات في نقد ليفز متبادلة العلاقات ، حتى إنها أحيانًا

متوازنة . ونحن نرى بسرعة ما هي المصطلحات النموذجية ... والمصطلحاتُ « الرئيسة » عند ليفز متداخلة العلاقات على نحو مسرف بحيث يكون مضلّلا في أية حال أن نتحدّث عن « مقدماته المنطقية » - كأنّ « الحياة » ، « النضج » ، الخ . موجودةٌ في معزل ، وبدهية ، نقبلها أو نرفضها وفق ما لها من أسس ..

إنّ موقف ليفز من التعبيرية يميّزه ميلٌ مماثلٌ إلى الربط الواضح بين المفاهيم المختلفة . وكثير من المصطلحات النقدية عند ليفز يمكن أن يدرك بلغة التوتّر بين التعبيريّة ونقيضها . وجليٌّ تمامًا أنّ لغته من النوع الذي يميّز نظريّةً تعبيرية في الأدب أكثر من تمييزه نظريّة أدبيّة محاكاتية ... ورغم أنّ ليفز يجد استخدام اللغة التعبيرية أمراً طبيعيًا فانّه يحاول أن يتجنّب الصعوبات التعبيرية العادية بانكاره التمييز التعبيريّ بين الشيء المعبَّر عنه والتعبير عنه . ويمكن أن نخطّط الإجراء على النحو الآتي : يؤكّد التعبيريّ أنّ « وراء » الكلمات فوق الصحيفة انفعالاً أو فكرةً تعبّر عنها الكلماتُ ، أو للتعبير عنها تكون الكلماتُ « وسيطا ». (من أجل تفسير مهمّ انظر « المأساة والوسيط Tragedy and the Medium » لليفز)[٢]. مهما يكن ، فانّ هذا يفضي إلى الصعوبات التي شخّصتُها في الفصول الأولى . ولنقل بوضوح ، ليس ثمة طريقة لاستنتاج « الشيء المعبَّر عنه » من الفقرة التي « تعبّر » عنه . واستجابةٌ واحدة للمأزق هي إصرارٌ على أنّه لايمكن استنتاجُ شيء حول المؤلف من خلال عمله ... ويمكن أن تُتفادى كلمات من قبيل « الإخلاص » ، على غرار كل العبارات التي تتضمن دلالة أخلاقية ثانوية . ولا يؤذن بالنقد السِّيري ...

وثمة حلٌّ آخر هو تحويل « الشيء المعبّر عنه » إلى « التعبير » عنه ، وهذا شيءٌ يشبه الموقف الذي يتبناه ليفز . وهو موقف يمكن أن يفضي بسهولة إلى شكلانية مسرفة ، ولا يمكن أن تساير الشكلانية تأكيد المعايير الأخلاقية في النقد ...

ويمكننا أن نبدأ بالتوضيح من خلال دراسة حملات ليفز على ملتون .

> .... لايستخدم ملتون سوى جزء صغير من مصادر اللغة الإنجليزية . ويمكن أن ندرس هنا ابتعاد لغته الشعريّة عن كلامه ... إنّ تجربة الإنسان الأكثر حيوية وانفعالية وحسّية ترتبط لا محالة باللغة التي يستخدمها فعليًا [٣].

يتمنى ليفز أن يميّز عيوب ملتون بوصفها نقائص في التفكير ، والشعور ... ويقترح س . س . لوس C . S . Lewis أنه والدكتور ليفز « يريان الأشياءَ نفسَها » في الفردوس المفقود ،

لكنه « يرى ويكره الشيء نفسه الذي أراه وأحبّه »(٤) ... يحاول ليفز بشقّ النفس أن يجعل من المستحيل أن نرى الأشياء نفسها عند ملتون ثم نقيّمها على نحو مختلف ... أي إنّه يحاول أن « يُدخل » في وصفه لشعر ملتون التعابيرَ التي ستكون ، منذ البدء ، مقبولةً لدى كلّ إنسان تقريبًا بوصفها بمعنى ما « تقييميّةً » . ومهما يكن - وهذه نقطة رئيسة - فانّ هذا يمكن أن يُنكر . ولا يعني هذا تمامًا أنّ الناقد المخالف لآراء ليفز حول ملتون يمكن أن يستحضر « التمييزَ القيميّ للحقيقة » ... على العكس ، يمكن أن يقول شيئًا كهذا : " أسلّم بوصف ليفز (أو إليوت أو باوند أو موري) لشعر ملتون ، لكنّني أصرّ على أنّ الشعر قد يمتلك كلّ هذه الخاصّيات ويظلّ أداةً لنقل الفكر والشعور وهلمّ جراً » ....

أما ردّ ليفز فهو ، كما اقترحتُ ، التسوية بين المصطلحات . فالحاجة إلى الإدراك الملموس هي قصورٌ في الخيال ، هي قصور في التفكير .

> " لكنّه يحدث في نظم الشعر " في كلّ مكان أنّ الغياب الجوهري للبراعة [لتبرير طرائق الله للإنسـان] يظهر : فالإنسان الذي يستخدم الكلمات بهذه الطريقة ليس لديه (كما يقول السّيد إليوت فعليًا) " إدراكٌ للأفكار " ، ولا يكون حقيقة ، أيًا كان افتراضه ، مهتمًا بتحقيق تفكير دقيق من أيّ ضرب " (٥).

لقد قيل الآن ما يكفي لأن نبيّن أولاً كيف ترتبط مصطلحات ليفز « الرئيسة » فيما بينها ، ولنبيّن ثانيًا ، بصدد هذا ، كيف تُعالَج المسائل الرئيسة للتعبيريّة . ويمكننا أن نأخذ ، على سبيل المثال الأخير لهذه النقطة الثانية ، مسألةَ « الإخلاص » . فتسمية القصيدة " غير مخلصة " ليست استدلالاً على الحال العقلية للمؤلّف ، وليست قولا لشيء يتصل بتأثيرها في المتلقّي . إذ يمكن القول مثلاً إنّ القصيدة غير المخلصة قد تنمّ على حاجة إلى أيّ اهتمام حقيقي بالموضوع الذي يُفترض أن يكون مقدّمًا : لكي نوضح هذا يمكننا أن نشير إلى اللغة التي يمكن أن تكون جميعًا في صورة صيغة انفعالية غامضة تفتقر إلى دقة التعبير . مثلُ هذا الاستخدام للغة لايمكن أن يكون تعبيراً مخلصًا عن شعور حقيقي ، بصرف النظر عن الحقائق التي يمكن أن نكتشفها حول حياة الشاعر ، كفاحه الروحي وما إلى ذلك . إنّ الطريقة التي يستخدم فيها الشاعرُ اللغةَ هي المعيار الرئيس لكيفية شعوره ، أمّا شرطُ امتلاكه بعض المشاعر فهو قدرته على استخدام اللغة بطريقة محدّدة .... وعلى نحو مماثل ، فانّه عندما تكون القصيدة مخلصةً في التعبير لاتستطيع الحقائق المعروفة عن الشاعر بنفسها أن تجعلها

غير مخلصة . لنستخدم مثالا من أمثلة إليوت ، إن نحن اكتشفنا أنّ دانتي نظم " في طبيعة الأشياء De Rerum Natura " وكذا " الكوميديا الإلهية Divina Commedia " ، وأنه ترك سجلات ملاحظات تسخر من الدين وتهزأ بالقديس توماس ، فاننا لن نعرف عندئذ ماذا نقول . سيكون هذا صحيحًا خاصةً إن لم تمكّنا أيّ من هذه المعلومات الجديدة من أن نرى عناصر من عدم الإخلاص في الكوميديا الإلهية كنّا قبلها محجوبين عن الحقيقة .... لكنّ الصعوبة التامّة لتخيُّل مثل هذا الوضع بأيّ تحديد تشير إلى ما نقصد إليه عندما نقول إنّ الإخلاص في القصيدة لا يعتمد على حقائق تتصل بمؤلفها ...

.... لقد ميّزتُ قبلُ .... بين طريقتين يحاول فيهما ليفز أن يفرض اتفاقًا نقديًا . كانت الأولى أن نربط – خاصة أن نوازن – الوصف الأوّلي بأوصاف أوسع سيوافق أيّ إنسانٍ تقريبًا على أنّها محمّلة بمضامين انتقاصية للقيمة . أمّا الثانية فهي موازنة بعض الأوصاف ببعض التقييمات : " وبعضُ التقييم كامنٌ في التحقّق " . لكنّنا الآن في موقفٍ نرى فيه أنْ ليس ثمة حقّا اختلافٌ بين هذين الإجراءين . لأنّ الشكّ نفسه الذي سيسمح لأحدهم بأن يرفض تسمية صنفٍ محدّد من النشاطات اشترك فيه هوتوا « تقييما سلبيًا » سيسمح له على نحو مماثل بأن يقبل بعض الأوصاف للقصيدة ورغم ذلك يرفض تسميتها « وجدانيّة » أو « كئيبة » أو « غير عقلانية » . والردّان على هاتين الحركتين هما ، على الحقيقة ، الردُّ نفسُه . ويعني هذا ، على الولاء : " لكنّ هذا تمامًا تقييم " ، و " لكنّ النضج يقتضي الفكر " . وهذه هي الطريقة الوحيدة لإدانة منكر التناقض . ولقد اقترحتُ أنّ هذه قد تكون الحركة التي يقوم بها ليفز ، إنها لا محالة حركةٌ هو مُغرى إزاءها عندما يحاول جاهداً أن يقنع ...

هكذا فانّ المعنى الذي قدّم فيه ليفز مركّبًا من المحاكاتية والتعبيرية ينبغي أن يكون واضحًا الآن . فالحالاتُ الداخليّة يعبَّر عنها ويحكم عليها أساسًا بلغة الخاصيات الموضوعية ؛ وليس ثمة مجالٌ أساسًا لانفعالات خاصة ، واستجابات ذاتيّة . وعلى النحو نفسه ليس التقييمُ إضافة اعتباطية لـ « موقفٍ » إزاء حقائق حياديّة ، ولكنه متضمَّنٌ في الطريقة التي نرى فيها الحقائق ونعرفها . هذا كلّه يعني رفضًا لبعض الافتراضات القبْليّة حول « الحقائق » و « الانفعالات » المغروسة بعمقٍ بالغ في التقليد التجريبيّ والتي قد سادت النظريةَ النقدية على الجملة منذ وردزورث . ذلك لأنّ بلوغ الناقد مثلَ هذا الموقع النظريّ إنجازٌ رائع جداً .

الهوامش :

{ أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل }

١ - اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي New Bearings in English Poetry (لندن ، ١٩٣٢) ، الصفحات ٥٠ - ٥٦ .

٢ - انظر سكروتني Scrutiny ، 12 (١٩٤٤ - ١٩٤٥) ، الصفحات ٢٤٩ - ٢٦٠ .

٣ - إعادة التقييم Revaluation (لندن ، ١٩٣٦) ، ص ٥٤ .

٤ - مقدّمة للفردوس المفقود A Preface to Paradise Lost (أكسفورد ، ١٩٤٢) ، ص ١٣٠ .

٥ - The Common Pursuit (هارموند سورث ، ١٩٦٢) ص ٢٣ .

٥ - النقدُ الظّاهراتيّ

علم الظاهرات Phenomenology منهجٌ فلسفيّ أوجده الفيلسوف الألمانيّ إدموند هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) . وهو يحاول التغلّب على الانقسام بين الذات والموضوع أو العقليّ والمادّي باختبار الشعور وموضوع الشعور على نحو متزامن . ويَعُدّ الشعورَ قَصْديًا ، أي إنّ كلّ حالات الشعور ينبغي أن تفهم بوصفها قصداً لشيء أو موجّهةً لموضوع . حاول هوسرل أن يستنبط موقفًا فلسفيًا بديلاً لكلٍّ من المثاليّة ، التي تطوي المادّي في العقليّ ، والمثالية ، التي تطوي العقليّ في المادّي . وقد طوّر مناهج لدراسة الشعور في صيغة عمله القَصْديّة ، على سبيل المثال ، بالتعطيل المؤقّت (epoché) أو " التكتيف " ، الذي تُبقى فيه كلُّ الافتراضات القبليّة أو التصوّرات القبليّة حول كلٍّ من الذات والموضوع معطّلة على نحو يمكن فيه تحليلُ عمل الشعور « فينومنولوجيًا » .

وقد طبّق رومان إنغاردن Roman Ingarden ، الفيلسوف والمنظّر الأدبي البولندي ، علم الظاهرات الهرسرلي في درس الأدب . إذ رأى أنّ الأعمال الأدبيّة ملائمة تمامًا للتناول الظاهراتي لأنّ الشعور الذي يعمل على نحو مقصود ضروريّ لإظهارها في عالم الوجود ، ولا ينبغي أن ينشغل النقدُ بالعمل الأدبيّ بوصفه موضوعًا ولا بالقارىء بوصفه ذاتًا بل بحقيقة أنّ العمل لا وجود له إلا بوصفه موضوعًا يُعرض على الشعور .

وأحدُ الاهتمامات الرئيسة لإنغاردن صيغةُ وجود العمل الأدبيّ من وجهة أنّ هذا العمل ليس موضوعًا صرفًا ولا ذاتًا صرفة . وهو يرى أنّ الوجود يتضمن عدّة طبقات : أصوات الكلمات ، والجمل أو الوحدات الدلاليّة ، والموضوعات الممثّلة ، وما يسمّيه هو الصور أو المظاهر المخططة (Ansichten) ، أي مظاهر الواقع التي لايمكن أن تصوّر في النصّ الأدبي بتمامها ، وإنما على نحو تخطيطي فحسب . ولأن العمل الأدبي بوصفه موضوعًا جماليًا يظهر إلى الوجود فانّه ينبغي أن « يحدّد » من جانب القاريء لأنّ العملُ سيكون لامحالة تخطيطيًا أو غير محدّد في عدد من الاعتبارات . فالشخصية الروائية ، مثلاً ، لايمكن أن توصف تمامًا . وعلى القارىء أن يملأ أية فجوة وكلّ غياب للتحديد في الوصف إن أريد للشخصية أن تكون حيّةً على الورق . مثلُ هذا التحديد ينبغي أن يُنفّذ على نحو متكرّر إن أريد للعمل أن يخلّد . ورغم أنّه يمكن أن ينفّذ على المستوى الفرديّ فحسب ، فانّ إنغاردن

اعتقد أنّ بعض التحديدات كانت أكثر ملاءمة من سواها وأنّ العمل نفسه مارس توجيهات على نحوٍ لم يكن فيه التحديد ذاتيًا تمامًا . وفي الاختيار من " إدراك العمل الفنّي الأدبي The Cognition of the Literary Work of Art " المعاد طبعه هنا يحاول أن يبرهن على أنّ النقد الظاهراتي لايؤدّي إلى ذاتيّة أو شكيّة بشأن القيمة الأدبيّة أو المعرفة الأدبيّة .

لقد أثّرت الظاهراتية في عدد من أشكال النقد الأدبي والنظرية الأدبيّة على نحو غير مباشر ، على أنّ « مدرسة جنيف » في النقد ، التي يُعدّ أكبر ممثّل لها على الجملة جورجز باولي Georges Poulet ، ركّزت على العمل الأدبيّ بوصفه تجسيداً للشعور الفريد للمؤلّف . ومن هنا فانّ القراءة الموثوقة تستلزم من القارىء أن يحقّق التطابق مع الشعور المجسّد في العمل . وهكذا فانّ عناصر العمل الأدبي كالشكل ، والأسلوب ، والصيغة ، والجنس ، يُنظر إليها بوصفها ثانويّة بالنسبة إلى مسائل الشعور . وتنزع مدرسة جنيف إلى التركيز على الأعمال الكاملة the oeuvre للمؤلّف لا على أعمال مفردة . ويدافع باولي عن هذا التناول النقديّ في المقال المعاد طبعه ههنا .

للقراءة الموسّعة :

Eugene H . Falk , The Poetics of Roman Ingarden (Chapel Hill , N.C.,1981).

Roman Ingarden, The Literary Work of Art , trans .George G . Grabowicz (Evanston ; Ill . , 1973) .

Sarah Lawall , Critics of Consciosness : The Existential Structures of Literature (Cam bridge , Mass ., 1968)

Robert R Magliola , Phenomenology and Literature (West Lafayette , Ind , 1977) .

J . Hillis Miller , 'The Geneva School ',Critical Quarterly , 8 (1966) , pp . 305 - 21 .

Georges Poulet ,'Phenomenology of Reading ', New Literary History , I (1969) , pp . 53 - 68.

William Ray , Literary Meaning : From phenomenology to Deconstruction (Oxford 1984).

René Wellek , Four Critics : Croce , Valéry , Lukács , and Ingarden(Seattle , 1981) .

رومان إنغاردن : " بعض المسائل المعرفية في إدراك التعيّن الجماليّ للعمل الفنّي الأدبي "

في إدراك التعين الجماليّ للعمل الفنيّ الأدبي نكون مهتمين في المقام الأول باكتشاف القيمة الجماليّة التي تُشكَّل فيه وتظهر فيه ، ولكنّ ذلك ليس الاهتمام الرئيس لهذا الإدراك . فهو أساسًا مجرّد إعداد تجريبيّ للمهمّة الحقيقية التي ينبغي أن ننجزها . وتتمثّل هذه في فهمٍ، قائم على التجربة المباشرة ، لطبيعة الترابط الوجودي [١] بين خاصيات قيّمةٍ من الوجهة الجمالية تظهر في التعيّن : ما إذا كانت تحدث فحسب لتظهر معًا في التعين ، أو ما إذا كانت تظهر مترابطة ومتمازجة على نحو خاص دون التضحية بتميّزها الخاص ، أو ما إذا كانت تظهر معًا تحت قانون الضرورة . في المقام الثاني ، نكون مهتمين بفهم صيغة الترابط الوجودي بين مجموعة الخاصيات القيّمة جماليًا والقيمة الجمالية الفرديّة المحدّدة نوعيًا التي قد تظهر . هذا الفهم يعلّمنا شيئًا حول بنية الموضوع الجمالي الأدبيّ – ونعني بـ « البنية » نوعَ الترابط الوجودي بين عوامل الموضوع الحاملة للقيمة التي ذُكرت قبلُ . وليس في مقدورنا أن نحقّق هذا الفهم أيضًا دون امتلاك العوامل النوعيّة التي تدخل الترابط . ومن ثمّ فليس هو تبصّرًا شكليًا صرفًا ، بل ذلك التبصّر الشكلي الذي يوجد في مادّة الموضوع . وليس هو فعلاً حدْسيًا صرفًا ، بل فعلٌ عقليّ دونما جدال . وهو يعرض ضرورة البنية الداخلية للموضوع الجمالي موضوع البحث وإلا فالحاجةَ إلى مثل هذه الضرورة ، ومن ثمّ احتمالها الأكبر أو الأصغر . ويمكن القول خاصة إنّه يمكن أن يكمن في فهم أنّ القيمة تظهر ولكنّها ليست موجودة على نحو كافٍ في الخاصّيات القيّمة جماليًا التي هي حاضرة . وهكذا فانّ ظهور القيمة ينبغي أن يمتلك أساسًا خارج الموضوع الجماليّ ، مما يجعل موضوعيتها موضع شكّ على الأقلّ .

وفيما يتصل بادراك التعيّن الجمالي علينا ، فضلا عن ذلك ، أن نوضح إلى أيّ مدى تكون الخاصيّات القيّمة جماليًا والظاهرة في الموضوع موجودةً فى القيم الفنّية للعمل الفنّي نفسه أو تظهر لا محالة من العوامل التي يتصوّر القارئ أنها تملأ بعض فراغات اللاّ تحديد في تساوقٍ مع العمل . وعلى هذا النّحو نربح تبصّرًا بالبنية الضرورية أو المحتملة للموضوع الجمالي الأدبي المدروس ، وحتي بأسسه في العمل الفنّي نفسه . وإنّ إظهار الترابطات

الوجوديّة الضرورية بين كلّ العناصر المدروسة هنا يكشف عامل قيمة محدّداً وجديداً فى الموضوع الجمالى : الطبيعة القيّمة للوحدة الشكليّة الضرورية الموجودة فى الصفة الفرديّة للعوامل المادّية . وهذه هي الدرجة القصوى التي يمكن أن تُحقق في نطاق الموضوعات الجماليّة. ولكن لاحظْ أنّ هذه الوحدة هي فحسب الذروة الشكلية للقيم المحدّدة مادّيا التي تظهر في الموضع الجمالي . وهكذا فانّ الموضوع الجمالي « تحقيق » لمضمون فكرة خاصة ينبغي أن يختزنها الفنّانُ على نحو ما في عقله . لكنّه أيضًا ينبغي أن يخترع أداةً لـ «تحقيق» هذا المضمون ؛ أي إنّ عليه أن يخترع العمل الفنّي المطابق . لملاحظة أن الفكرة المرادة ليست فكرةَ العمل الفنّي بل هي فحسب فكرة الترابط الوجوديّ الخاصّ بين خاصيّة القيمة الوثيقة الصّلة ومجموعة الخاصيّات القيّمة جماليًا التي تتواجد معها في وحدة متناغمة ...

إنّ إدراك التعيُّن الجمالي للعمل الفنّي الأدبيّ لاينتهي بالفهم المباشر الحدْسي للتعيّن . إذ يقتضي أيضًا تثبيت نتائج الإدراك في مجموعة أحكام ومطابقة المفاهيم ، أمّا إمكانية البحث الأدبيّ بوصفه فرعًا دراسيًا سينصّب نفسَه أيضًا لمهمّة دراسة التعيّنات الجمالية فتعتمد على المدى الذي يمكن أن ينجح فيه هذا التثبيتُ في الأحكام والمفاهيم . وأفضّل أن أذكر هنا مجرّد عددٍ قليل من المسائل المعرفيّة التي تبرز في هذا السّياق ....

إنّ العمل الفنّي الأدبيّ موضوعٌ ذاتيّ متداخل في بنيته التخطيطية . ويمكن التساؤل في أية حال عمّا إن كان الشيءُ نفسُه يمكن أن يؤكّد بالنسبة إلى التعيّنات الجمالية . وتبرز الشكوك المتصلة بالتعينات في المقام الأول من حقيقة أنّ سلسلةً من العوامل الشخصية الذاتية الصرفة ، إضافة إلى العمل نفسه ، تؤثّر في تشكيل عملٍ أدبيّ ما . إذ يعتمد تشكيل التعيّن فى " ورْذِر Werther " لغوته أو " هاملت " لشكسبير ، مثلاً ، قبل كلّ شيء على عددٍ من الظروف الخارجية التي تتمّ القراءة فيها ، وعلى حال القارئ نفسه أيضًا . وهذه العوامل متباينةٌ تمامًا ، ومستقلّة عن العمل الفنّي المقروء ومستقلٌ بعضها عن بعض ، ويعزّ التنبّؤُ بها في ترابطاتها . وهكذا فانّ الاختلافات بين التعيّنات الفرديّة للعمل نفسه متعدّدة الأنواع تمامًا ، ولايمكن التنبُّؤ بها على الجملة . ولن يحدث إلا نزراً أن يكون تعيّنان للعمل نفسه ، صاغهما قرّاء مختلفون ، متماثِلَيْن تمامًا في كلّ الملامح التي تكون حاسمةً في تشكيل القيمة الجماليّة .

..... وإذا ما كنّا عاجزين ، رغم المحاولات المتعدّدة ، عن تخمين الخاصّية المميّزة التي نظهر ، وفقا لوصف شخص آخر ، في التعيّن الذي ألفه ، فانّ كلّ ما في وسعنا أن نقوم به هو

أن نأخذ علمًا بحقيقة أنّ ثمة شيئًا ما في تعيّن الشخص الآخر للعمل الفنّي هو أبعد من متناولنا . ونستطيع عندئذ أن نحاول تجربة العمل الفنّي وتعيّنة جماليًا في طريقة جديدة . ولعلّنا عندئذ ندرك تلك الخاصيّة التي لم نميّزها في البدء أو التناغم الذي يمكن عندئذ أن يجعل الاتصال بالقارىء الآخر أمراً ممكنًا . لكننا ههنا لا محالة عند الحدّ الأقصى لما يمكن أن ندرسه بالاشتراك مع الآخرين . ودون كلّ هذه المحاولات لتنقية إدراك الموضوعات الجمالية الأدبية وللتغلب على الصعوبات اللغوية ، لن يكون مسوّغًا لنا في أيّة حال أن نعلن ، كما يُفعل في كثير من الأحوال ، بدهيّة أنّ امتلاك العلم لهذا الميدان أمرٌ مستحيل . وحقيقة أنّ هذا التخصص فيه بعض القيود ، التي يمكن أن توسَّع ، لا تعني أنّه دون شرعيّة ....

وضمن حدود كفاءة البحث الأدبيّ ، تبقى هناك إذنْ الأعمالُ الفنّية الأدبية الفرديّة بوصفها كينونات تخطيطية ثمّ الخاصيات والبنى « المشتركة » (العامة) لتعيّنات هذه الأعمال ، خاصة التعيُّنات الجمالية . وعند أقاصي مجال البحث توجد الملامحُ « الفردية » للتعيّنات الجمالية الفردية ، ويمكن التساؤل عما إذا كانت هذه لا تتجاوز هذه الأقاصي ولا تنقلب إلى نقدٍ أدبيّ . لكنّ حلّ هذه المشكلة سيتطلب دراسةً عامة حول موضوع البحث الأدبي ومهمته ومناهجه وحول الصّور الأخرى للمعرفة التي تتصل بالأدب ، التي تتضمن فلسفة الأدب ، والنقد ، وفنّ الشعر . ومثل هذه الدراسة تتعدّى نطاق هذا الكتاب .

ومهما يكن ، فانّ هذه النتيجة تبدو مهدّدةً بخطرٍ علينا أن ندرسه الآن . إنّ الأحكام التي تبدو متناقضة كثيراً ما تُصدَر بشأن العمل الأدبى نفسه ، في الحياة العادية وفى البحث العلمي ، خاصةً عندما يكون مجالا لما يسمّى أحكام القيمة أو التقييمات . وإلى الدرجة التي يعكس فيها هذا قصوراً في الباحث الفردي أو ينشأ عن عيب طارىء في النتائج المحقّقة يظل شيئًا يحدث في كلّ علم ، حتى العلوم « الدقيقة » ، ولا يقدّم سببًا للنيل من العلم الذي يحدث فيه ... ومهما يكن ، فانّه في حال البحث الأدبيّ تُستغلّ هذه الحقيقة بوصفها سببًا لإصدار حكمٍ انتقاصيّ على أيّ ضرب من المعرفة المتصلة بالأدب أو بأيّ فنّ آخر ؛ وهذا معروفٌ خاصّة بين الرياضيّين والعلماء الطبيعيين (« العلماء » بأدقّ معنى للكلمة) . والاعتقادُ أنّ هذه الأخطاء و " التناقضات " ضروريةٌ في مثل هذا الميدان ولا يمكن أن تنحىّ . هل هذه حقّا هي الحال ؟ إنّ وجود الأخطاء والتناقضات ينبغي أن يُعترف به بسهولة . وسيكون علينا أيضًا أن نُقرّ بأنّ الطبيعة العلمية لمثل هذا البحث ستتعرض للخطر إذا كانت الأحكام

المتصارعة ، أو حتى المتناقضة حقيقةً ، ضرورية في ميدان الدرس الأدبيّ . لكنّ من المشكوك فيه أن تكون ضرورية ، ثم إنّه يلوح لي أنْ لا أحد حتّى الآن قد أثبت أنها ضرورية . ومهما يكن ، فانّ ثمة بعض الأسباب الظاهرة لاستنتاج أنّ مثل هذه الضرورة توجد . وحتى الوقت الراهن ، ليس ثمة من معرفةٌ واضحة للاختلاف بين العمل الفنّي الأدبي وتعيّناته ، ولم يُتحقّق من الحاجة إلى مثل هذا التمييز . وبدلاً من الفصل الصارم بين أنموذجين أساسيّيْن للأحكام «الأدبية » ، تلك التي تدور في فلك العمل الفنّي الأدبي نفسه وتلك التي تدور في فلك تعيُّناته ، كان على الممارسة أن تعالج هذه الأحكام « والآراء » كما لو أنها جميعًا منطبقةٌ على « العمل الفنّي » (دون اعتبار لما يمكن أن يعني المصطلح) . ويلوح لي بعد إدخال تمييزاتنا أنّ الصعوبات النظريّة تتوارى . فلا تضارب ولا تناقض يحدث عندما يقول حُكمان بشأن تعيُّنين مختلفيْن للعمل نفسه شيئًا مختلفا حول العوامل المتطابقة للتعيُّنين . وربما تختلف التعيّنات تمامًا في هذه النقطة . فحقيقة أنّ مثل هذه الأحكام لا تتوافق لا تشكّل قصوراً فى الدراسة الأدبيّة . طبيعيّ أنّ هذا يكون صحيحًا فحسب عندما تتمثّل نقطةُ الاختلاف بين الأحكام في عاملٍ أو صفةٍ للتعيّن لا تنتمي إلى العمل نفسه بل إلى ملاحق للعمل بفعل العوامل أو العناصر الجديدة للتعيّنات . وفى أية حالٍ ، فانّه إن كان لدينا حُكْمان اختلفا بشأن عامل البنية التخطيطية للعمل الفنّي نفسه ، فسيكون لدينا تضاربٌ أو تناقض حقيقيّ يمكن رغم ذلك ، من حيث المبدأ ، أن يُنحّى من خلال بحث أوسع . وإنّ الانشعاب المقبول بين الأحكام الصادقة حول تعيّناتٍ مختلفة للعمل الفنّي نفسه ليس عيبًا في دراسة الأدب . وإنّ تصوّرنا للعمل الفنّي الأدبي يعللّ إمكانيته .

ويبدو الموقف مختلفًا ، في أية حال ، عندما يعزو حُكْما قيمةٍ قِيَمًا فنّيةً مختلفة إلى العمل الفنّي الأدبيّ نفسه ، وعندئذ علينا أن نضع في الحسبان أنّ أحدهما على الأقل زائف وناشئ عن تحليل غير دقيق للعمل الفنّي الأدبيّ وعن احتمالات تعيُّناته الجمالية . لكنّنا عندئذ نمتلك إمكانية تنحية التضارب بين الأحكام بوساطة تحليلٍ جديد وأكثر دقةً للعمل الفنّي وامتيازه الفنّي ، بحيث أنّ هذه الحالة لاتظهر خطراً نظريًا بالنسبة إلى البحث الأدبي ، رغم أنّه قد يكون صعبًا جداً أحيانًا أن نجد أساس الخطأ ونكوّن رأيًا صحيحًا حول القيمة الفنية للعمل .... أمّا سببُ أنّ تقييمات العمل الفنّي فيما يتصل بقيمه الفنّية تختلف كثيراً غالبًا وتُفضي إلى جدل طويل فيمكن أن يكمن في حقيقة أنّنا لايمكن أن نضع في الحسبان كلّ

التعيّنات الممكنة بل ينبغى أن نقصر أنفسنا على بعض التعيّنات الأنموذجية ، التي يكون من السّهل تفحّصها . وإذا كان للعمل الفنّي الذي نحن بصدده قدرٌ كبير من التعيّنات المحتملة المختلفة ، وإذا كانت التعيّنات تقبل قيمًا ذواتَ درجة عالية تختلف من واحد إلى آخر ، فانّ الجدل بشأن القيمة الفنّية للعمل سيدوم طويلا ، وربما لايكون من الممكن حلُّه في مرحلة ثقافية واحدة . لكنّ هذا لايناقض « الخاصيّة العلمية » لتقييم الأعمال الفنّية الأدبية ؛ إنّه ببساطة حصيلةٌ للبنية الأساسية للعمل الفنّى الأدبيّ نفسه ولـ « حياته » في المراحل الثقافية المختلفة، وحصيلةٌ للحدود الضيّقة نسبيًا للباحث الأدبيّ ، الذي كثيراً مايكون غير قادر على أن يرى أبعدَ من أفق مرحلته الثقافية . لكنّ هذا لا ينبغي أن يغرينا بالشكيّة حول البحث الأدبيّ ؛ وبدلاً من ذلك ، ينبغي أن يستحثّنا نحو بحثٍ أشمل .

تنبيه :

١ - الوجوديُّ الحقيقي Ontic : المتّصل بجوهر الكينونات أو وجودها . ويعتقد إنغاردن أنّ العمل الأدبيّ يتضمن ثلاثة مظاهر وجودية :

١ - مظهراً عقليًا ، وهو الأفعال المبدِعة التي يقوم بها وعيُ الإنسان .

٢ - المادّة المحسوسة للنصّ ، أي العلامات على الورق .

٣ - المفاهيم المثالية أو الفِكر .

جورجز باولي : « الأنا والآخر في الوعي النقديّ »

يعتمد الوعى النقديّ ، تحديداً ، على تفكير « الآخر » ؛ إذ يجد غذاءه ومادّته هناك فحسب ....

...... وكلُّ عمل أدبي ، بصرف النظر عن نوعه ، ينطوي بالنسبة إلي الكاتب علي فعل اكتشاف الذات . فلا تعني الكتابة هكذا ببساطة أن تسمح بتدفق تلقائي للفكر تنساب فوق صفحات الطّرس ؛ بل تعني الكتابة أن يحوّل الإنسان نفسه إلى موضوع لهذه الفكر ! " فأنا أفكر " تعني أولا وقبل كلّ شيء : " أظهر نفسي بوصفي موضوعًا لما أفكّر فيه » . والفكر الذي ينساب فيّ ، كتيّار سريع يندفع متجاوزاً ضفافه دون أن يُمتصّ ، يرطّب ويجدّد الأسس الفعّالة دائمًا لكياني . أنا متأمّلٌ للظاهرات التي تحدث في داخلي . وتفكيري المنبّه ، سواء أكان ضعيفًا أم قويًا ، نيّرًا أم معتمًا ، لا يتوافق تمامًا مع ما يُفكر فيه . فتفكيري انفصالٌ ؛ وهو الذي يعدّل درجة النغمة .

ليس في مقدوري أن أذكر بدقة متى صار لديّ اقتناعٌ بأن الأدب على الجملة يعتمد على هذا النوع من الفعل . قرأتُ الفلاسفة ؛ وقبل كلّ شيء أولئك الذين فكّروا أكثر من الآخرين بدلالة الكوجيتو Cogito * . كلّ الفلسفة الحديثة تقريبًا ، من مونتيني إلى هوسْرل ، بدت لي تبدأ من تأملٍ له جذوره في عمل الوعي .... إنّ كلّ نصّ أدبيّ ، مقالة أو رواية أو قصيدة ، له نقطة انطلاق ؛ كلّ لغة منظمة نشأت عن لحظةٍ أصيلة للوعي ، ضبطت نفسها بعدئذ وفقًا للنقاط المتعاقبة التي ألمعتْ إليها من ثمّ . وفى هذا الحقل لم يكن ثمة اختلافٌ أساسي بين النصوص الأدبية والنصوص الفلسفية . فكلّ الأدب كان فلسفةٍ عندي ، وكلّ فلسفة كانت أدبًا. وبصرف النظر عن نوع النصّ الذي أقرؤه ، في اللحظة التي بدأتُ فيها أتحسسُ تأثير المفهوم فيه وجدت المنبع نفسه تقريبًا في كلّ سطر والمجرى نفسه ينطلق من هذا المنبع .

أنّى يمكن لي أن أقصّر في تقدير مغزى هذا الاكتشاف ! بدأ العملُ دائمًا بفعلٍ للوعي ، والاهتمام النقديّ الذي اختار العمل ليكون موضوعًا للدراسة افترض البداية نفسها . لم أعد

---

* معناها " أدرك ، أفكّر " . وهذه الكلمة تلخيصٌ لعبارة الفيلسوف ديكارت القائل : " أنا أفكّر فأنا إذاً موجود " { المترجم } .

من أصحاب الرأي الذي يذهب إلى أنّ الكاتب يُخضع نفسه للتدفّق التلقائي لحياته الروحية. بدا لي الآن في صورة من كان يهاجم مشكلته كلّ لحظة من جديد ، كما لو أنه كان يبدأ ثانية من الصفر. وكذا فانّ الناقد الأدبي نفسه بدأ من الصفر ، مع الإنكار التام لـ « أناه ».

وهكذا يسوّغ القولُ إنّه إذا أوجد الكاتب بدايةً « كوجيته » الخاص ، فانّ الناقد يجد نقطة انطلاقه في " كوجيتو " الآخر. وهكذا فانّ هذا " الكوجيتو " الغريب سيغدو ، بغضّ النظر عن أصله ، جزءاً من الوجود الأعمق لمن أعاد إنشاءه. كان نوعًا من الوعي المستعار. وفضلا عن ذلك فانّ الناقد سيجد أنّ هذا الإجراء يمكنّه من أن يستخلص عدداً من النتائج من نقطة الانطلاق هذه. وسيكشف " الكوجيتو " نفسه ليس بوصفه تجربةً أوليّة فحسبُ ، بل أيضًا ، في شكلٍ معقّد ، بوصفه أساسًا لتطوّراتٍ متعدّدة رتّبت نفسها ضمن خطّ الزمن. وما على الناقد إلا أن يتابع هذا الخطّ. وسيدلّه على طريقه. كلُّ شيءٍ سيتتابع على نحو واضح ومنطقيّ منذ البدء : « أنا أفكّر ، فأنا إذاً موجودٌ ».

هذا الاكتشاف كان ذا أهمية كبيرة بالنسبة إليّ : النقدُ هو المضاعفة المحاكاتية لفعل مفهوميّ. وهو لا يعتمد على انطباعةٍ اعتباطيّة. أن يجرّب الإنسان في عقله من جديد " كوجيتو " كاتب أو فيلسوف يعني أن يعيد اكتشاف طريقة التفكير والشعور ، يعني أن يرى كيف يُنشئان ويفترضان شكلا وما العوائق التي يلقيانها. ويعني أيضًا أن يعيد اكتشاف هدف الحياة التي تأخذ شكلاً من تجربة الوعي الفرديّ. ويعني ذلك أيضًا التعرّف المتزامن للنظام الذي تتكامل فيه الأفكارُ. فهذه الأفكار تظهر الواحدة تلو الأخرى ، أحيانًا في تناغم فيما بينها ، وأحيانًا دون تناغم ، تبعًا لتموّج التأمّل الذي يبدو متدفقًا على نحو فوضويّ ، وإن كان في واقع الحال يستجيب لنشاط القوى الجدلية التي تنتمي إلى الكوجيتو الأصليّ. وهكذا فانّ العالم الروحي الذي رتّبه الكاتبُ ينبغي أن يغدو ، هو نفسُه ، النظامَ الروحيَّ للناقد .... والتحامُ النصّ الأدبيّ يغدو التحامًا للنصّ النقديّ الذي يستولي على النصّ الأدبيّ ويغيّره.

قرّرت أن أجمع على نحو منظّم كلّ تغيّرات " الكوجيتو " التي يمكن أن أجدها لدى مؤلفيّ. هذا القرار تمخّض عما هو حتى هذه المرحلة مهدّدٌ بأن يبقى دون تحديد – الشكل. لقد غصتُ تقريبًا في لجّة الفكّر البشرية. وبصرف النظر عن نوع هذه الفِكَر وعن المكان الروحيّ الذي عُرِّضتُ لها فيه فقد ظهرت لي في صورة خليطٍ من التيارات لم أستطع أن أتبين

اختلافاته . إنّ الإجراء الذي ارتقيتُ بوساطته الآن إلى اختبار الذات لدى كاتب ما هيّأ لي أن أفهم تمامًا اللحظة التي ظهرتْ فيها أوليّةُ المفهوم نفسها في العمل العقليّ لهذا الكاتب ، وأن أقدّر أهميّة الإطار الذي تطوّر فيه هذا المفهوم . إنّ بلوغ هذا الوعي للذات ، الذي يوهب لكلّ كائن بشريّ على نحوٍ ما في لحظات خاصّة ، معناه الحصول على نوع محدّد من التفكير الأصلي الذي أعطاني مفتاحًا لكلّ شيء أتى بعدُ . ومهما يكن ، فانّ عمل الوعي كان أساسيًا ومع كلّ تصور جديد لنفسه يثبّتُ الإنسانُ بقاءه بتجربته هذا التصوّر . وكذا فانّه سيقدّم المبدأ الصورى الذي اعتمد عليه التسلسلُ الكامل . واعتماداً على هذا كنت مُغرًى بأنّ أسميّ تجربة وعي الذات فعلاً « مقُوليًا Categorical » . ومن ثمّ فانّ " الكوجيتو " لن يكون مساويًا لحدث معزول . إنّ وعي الذات سيكون في الوقت نفسه وعيًا للعالم . فالطريقة التى سيعمل بمقتضاها ، زواية النظر المحدّدة التي سيصل من خلالها إلى تعرّف موضوعه ، ستعبّر عن نفسها على نحوٍ يحيط فيه بالعالم كلّه ، إمّا على نحو مباشر وإمّا في خاتمة العملية الطويلة ، لأنّ كلّ من أدرك نفسَه غلى نحوٍ أصيل سيُدرك في الوقت نفسه الكون الأصيل....

كل شيء كان إذن ممكنًا بالنسبة إلى " الكوجيتو " الأصليّ : " الكوجيتو " الذي أُدرك من ثمّ مرةً أخرى وجُدّد باستمرار ، ولكنّه ظلّ وفيًا لمظهره الأصلي في كلّ تجديداته . وكلّ من يكتشف " كوجيتو " مؤلّفٍ من المؤلفين ينجز مهمّة النقد إلى أكثر من نصف الطريق . ولا يمكن للوعى النقديّ إلاّ أن يبدأ من تلك النقطة .

مهما يكن ، فقد بقيت هناك مشكلةٌ أخيرة تستدعي الحلّ . إنّ الواجب الأوّل والأكثر إلحاحًا للناقد الأدبي كان إعادة اكتشاف " كوجيتو " المؤلّف . ولكن كيف يمكن " إعادة اكتشاف " هذا " الكوجيتو " ؟ ... إنّ درس " الكوجيتو " بوصفه موضوعًا ممكنًا للبحث إساءةُ تفسير لجوهره . إنّه يعني أن نصنع شيئًا من الأشياء من ذاتٍ صرفة . والمظهر الفريد لتجربة الوعي يتمثّل تمامًا في هذه المسألة : أنها لايمكن أن تعدّ ظاهريًا مجرّدَ ملحق بالفكر . إنّها تمامًا الذاتُ الباطنةُ للوعي ، الأنا الذي يقويّ نفسه بوصفه أنا ، بصرف النظر عن الخاصيات التي يمكن أن يحظى بها .

وهكذا فانّ " الكوجيتو " كان عندي ذلك الفعل الذي سيُجرَّب داخليًا فحسب . وهو بستعصي على العقل مالم يكن العقلُ قد بدأ بمطابقة نفسه مع قوة الإدراك مدركًا نفسَه .

ومادامت المهمّة الدقيقة للناقد قد تمثّلت تمامًا في إدراك عمليّة تعرّف الذات هذه في العمل المدروس ، فانّ الناقد لايمكن أن ينجز ذلك الإدراكَ عندما لايكون قد أدّى هو نفسُه هذه العملية التي انكشفت له . ويمكن القول بتعبير آخر إنّ العملية النقدية تطلّبت من الناقد الفعالية الداخلية نفسها ، أي عملية وعى الذات التى قام بها المؤلّف المدروس . " أنا " متماثل ينبغي أن يعمل داخل المؤلّف وداخل الناقد .

فلاكتشاف " كوجيتو " الكتّاب لابدّ إذن من أن نعود وننشىء ثانيةً ، ضمن الشروط نفسها والتعابير نفسها تقريبًا ، الكوجيتو الذي جرّبه كلٌّ منهم .... ولن يكون هناك نقدٌ دون هذا الفعل الأوّلي الذي يدخل من خلاله التفكيرُ النقديّ التفكير المنقود ويثبّت نفسه هناك إلى حين بوصفه الذات المفكّرة .

ولنختم بالقول إنّ كلُّ المبادىء المقولية التي ذُكرت هنا مترابطة . فهي جميعًا تقف مرتبطًا كلٌّ منها بالآخر ، وهي جميعًا ترتبط بفعل الوعي نفسه . وتمثّل مجتمعةً تطوّر عملية الفكر الموجَّه نحو موضوعاته ، التي تصبغه بصورتها وأساسها ، المبني على علاقته بالعالم الخارجيّ. ومهما يكن ، فانّ هذا التفكير يولد في الوحدة ، غالبًا في حالٍ من الخوف تسبّبها العزلةُ : إنه تأمّلٌ بسيطٌ للنفس ، تجربةٌ لوعي الذات لمّا تُميِّز بعدُ . وعلى النقد الأدبي أن يوجّه نفسه قبل كلّ شيء نحو هذه « الآنا » الأوليّة ، نحو هذا الإدراك الأوّل للذات وإذا ما تعقب النقد في أثناء العملية كلّ تغيّرات الوعي ، والفهم ، وإعادة بناء العالم في المؤلّف المدروس ، وجب عليه أن يركّز قبل كلّ شيء ، على اللّقاء الأول للنفس مع وجودها : النقدُ كلّه أولا وقبل كلّ شيء نقدٌ للوعي .

٦ - النقد الماركسيّ

تنطلق النظريّة الأدبية الماركسية من افتراض أن الأدب ينبغي أن يُفهم مرتبطًا بالواقع التاريخيّ والاجتماعي كما يفسَّر من وجهة نظر الماركسية . والمسلّمة الماركسية الأساسية تتمثل في أنّ الأساس الاقتصادي للمجتمع هو الذي يحدّد طبيعة الإيديولوجيا والمؤسسات والممارسات (كالأدب) التى تشكّل البنية الفوقية لذلك المجتمع . والشكل الأكثر مباشرة للنقد الماركسي ، أي ما سميّ الماركسية « الشائعة » ، يرى أنّ ثمة علاقة حتميّة مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية ، بحيث إنّ النصوص الأدبيّة تُرى بوصفها محدّدةً سببيًا بفعل الأساس الاقتصادي . والاختيار من « الوهم والحقيقة Illusion and Reality » لكريستوفر كودول Christopher Caudwell يتبنىّ هذا الموقف في دراسة الشعر الفيكتوريّ .

وكذا يرى المنظّر المجريّ جورج لوكاش ، وهو ماركسيّ على التقليد الهيغليّ ، أنّ الأدب يعكس الواقع الاجتماعي - الاقتصادي ، لكنّه رفض فكرة أنّ ثمة علاقة حتمية واضحة بين الاثنين . ويحاول أن يبرهن على أنّ أعظم الآثار الأدبية لا تعيد فحسب إنتاج الإيديولوجيات السائدة في عصرها بل تجسّد في شكلها نقداً لهذه الإيديولوجيات . وهكذا فانّه يرى أنّ الواقعية في رواية القرن التاسع عشر الواقعيّة ، وهي النوع الأدبيّ الذي كان أكثر تعاطفًا معه ، هذه الواقعية التي يسمّيها « الواقعيّة النقدية » ، ليست محاكاتية صرفة بل تجسّد التناقضات داخل المجتمع البرجوازي . ولتحقيق هذا ، كان عليها أحيانًا أن تقطع صلتها مع الواقعية بالمعنى المحاكاتي ، كما هي الحال مثلا في مبالغة شخصيات بلزاك . والمعيار الفنّي عند لوكاش هو « النمطيّة typicality » . فالأعمال الواقعية أو الطبيعية التي تجعل وكدها ما يعدّه هو النمطيّ أو الغريب ، أو تلك التي يُركّز فيها على التّقنية أكثر من المحتوى ، معيبةً لديه . ومن ثمّ يميل إلى عدم التعاطف مع الأدب الحديث ، كما تُظهر « الواقعية النقدية والواقعيّة الاشتراكية » .

وقد انتُقدت النزعة المضادة للحداثة عند لوكاش من جانب نقّاد ماركسيين كبرتولت بريخت، وتيودور أدورنو ، وولتر بنجامين . يحاول بنجامين في « الفنّان بوصفه مُنْتجًا » أن يُثبت أنّ الفنّ الثوريّ الحقيقي تمامًا ينبغي أن يقطع صلته جذريًا بالأشكال التقليدية ذلك لأنّه حتى الأعمالُ التي تستخدم التّقنيات التقليدية في مهاجمة الرأسمالية ستميل إلى أن تكون

مجرّد بضاعة يستهلكها الجمهور البرجوازيّ . وعلى الفنانين الاشتراكيين أن يركّزوا على إنتاج أكثر من الاستهلاك باستخدام تقنيات جوهريّة ، كما يفعل بريخت في مسرحه الملحميّ، لفضح علاقات الإنتاج وحَمْل الجمهور على أن يتبنّى وجهة نظرٍ سياسية إزاءها .

للقراءة الموسعة :

Walter Benjamin , Illuminations , ed . Hannah Arendt and trans . Harry Zohn (London 1970) .
Peter Demetz , Marx , Engels , and the poets : Origins of Marxist Criticsm , trans . Jeffrey L . Sammons (Chicago , 1967) .
Terry Eagleton , Marxism and Literary Criticism (London , 1976) .
Fredric Jameson , Marxism and from Twentieth - Century Dialectical Theories of Literature (Princeton , N.J., 1971)
Georg Lukács, The Historical Novel , trans. Hannah and Stanley Mitchell (London , 1962)
Ronald Taylor (ed.) , Aesthetics and politics (London, 1977)
René Wellek , Four Critics : Croce , Valéry , Lukács , and Ingarden (Seattle , 1981) .

كريستوفر كودول : « الشعراء الإنكليز : أفول الرأسمالية »

يوضح أرنولد وسوينبرن وتنيسون وبراوننغ ، كلّ منهم بطريقته الخاصّة ، حركةَ الوهم البرجوازي في هذه المرحلة « المأساوية » من تاريخه .

يحطّم عالمُ تنيسون الكيتسي حالما يحاول أن يتوسّط بين عالم الجمال والعالم الحقيقي للبؤس الذي لن يدعه يهدأ . وفي أيّة حال ، فانّ قصيدة « الذكرى » الحزينة بتشاؤمها العميق، وهي القصيدة الأكثر تشاؤمًا في الإنجليزية حتى هذا التاريخ ، كانت وحدها تصوّر بنجاحٍ مشكلاتٍ معاصرة بتعابير معاصرة .

وعلى غرار دارون ، وحتى على غرار أتباع دارون ، يُبرز ظروف الإنتاج الرأسمالي في الطبيعة (صراع فرديّ من أجل البقاء) ثم يعكس هذا الصّراع ، الذي يزداد حدّة بفعل عماها الغريزي ومن ثم الذي لا يتبدّل ، ثانيةً في المجتمع ، حيث إنّ الله – رمز القوى الداخلية للمجتمع – يبدو مستجيبًا للطبيعة – رمز البيئة الخارجية للمجتمع ...

إنّ القسوة غير الواعية لـ « طبيعة » تنيسون لا تعكس إلاّ قسوةَ مجتمعٍ يظلّ فيه الرأسماليّ يقذف شقيقًا رأسماليًا في هاوية « البروليتاريا » . ويشمئزّ براوننغ من البغيّ الموجودة لا إلى المستقبل بل إلى تألّقات الشباب الإيطالي النشيط للبرجوازية . ليس قبل أن يُضفى على ذلك النشاط في الشعر الإنكليزي تلوينٌ عميق جداً . لكن معجمه يتضمّن لفظيّة

ضبابية هي انعكاسٌ لخداعه العقليّ في معالجة المسائل المعاصرة الحقيقية . فلتنيسون عا
القصة الخيالية romance الكيتسي ولبراوننغ الشباب الإيطالي ؛ فكلاهما يثور متجهًا إل
الوراء ، محاولا الخلاص من التناقض الطبقي الذي يتحدّث عنه . وإذ يعالج براوننغ مسائ
معاصرة ، فانّه لا يستطيع أن ينتج شعراً أفضل من شعر السيد سلودج أو القسّ بلوغرام .

أما شعر سوينبرن فهو عالمُ النور والجمال المتأصّليْن عند شلي وقد أُضفي عليه شيء م
الاستقلال بتقسيته بشيءٍ من المادية والثّقل المنوّم اللذين شاعا في عالم كيتس . وسواء أكا
المصير مثل هرثة Hertha أم إلهة الانتقام Nemesis في Atalanta incalydon ، فانّه
يعد مأساويّا ، بل حزينًا ، حزينًا كموت بودلير . وسوينبرن متأثرٌ تأثراً عميقًا باغراء الثورا
الديمقراطية البرجوازية المعاصرة التي تجري في كلّ أوربة (١٨٤٨ - ١٨٧١) ، لكنّ الطا
اللفظي الصرف والضحل لاستجابته يعكس الضحالة الجوهرية لهذه الحركات جميعًا في ه
التاريخ المتأخر عندما أخذت ، بسبب تطوّر البروليتاريا ، تتصارع ويرفض بعضها بعضًا عل
نحو ملحٍّ تقريبًا .وتعبّر قصائد أرنولد عن « التشاؤم » الحالي المتميّز للوهم البرجوازي ، الذ
يحقّق الآن مراحله الأخيرة والفاجعة (لنفسه) . ويقاوم أرنولد غير المستنير -The Phi
listine ، لكنه كان يعيش هاجسًا ضاغطًا بأنّه سيخسر في النهاية . والحق أنّه كذلك ، لأ
يقاتل انعكاس مرآته . ومادام يتحرك ضمن مقولات المجتمع البرجوازي فانّ حركته ستُنت
غير المستنير ، إذ يدفع الحركة التي تولد غير المستنير والشاعر ، بفصل الشاعر عن المجتمع

الطّور التالي للشعر البرجوازيّ هو إذن طور " تقديس السّلعة Commodity - Fetishism
- أو " الفنّ للفنّ " - ويتجلىّ في الموقف الزائف للشاعر البرجوازي بوصفه منتجًا من أج
السّوق ، وهو موقفٌ أملاه عليه تطوّر الاقتصاد البرجوازي . وحالما حتّمت تفاؤلية أرنول
والشابّ تنيسون ، وتفاؤلية براوننج وسوينبرن والعجوز تنيسون عند التعامل مع المشه
المعاصر ، أن يتخلّى الشاعر عن المشهد المعاصر ، كان حتمًا مقضيًا أيضًا أنّ يسقط الشاع
ضحيّةً لتقديس السّلعة . وقد عنى هذا حركة ستفصل فصلاً نهائيًا عالمَ الفنّ عن عالم الواق
ثم تفصله ، بهذا الصنيع ، عن معين الفنّ نفسه بحيث إنّ العمل ينفجر كالفقاعة في اللحظ
التي بدت فيها مطمئنة على نفسها .

---

* أطلق الشاعرُ الناقد الإنجليزيّ ماثيو أرنولد مصطلح الفلسطيني القديم على أولئك الذين يعتقدون أنّ الثر
مفتاحُ السعادة تبعًا للتهمة التي توجهها التوراة إليهم . ثم أخذ يشيع في الكتابات التي تهاجم قيم الطب
المتوسطة ومعاييرها { المترجم عن معجم مصطلحات الأدب - لمجدي وهبة } .

يوضح أنجلز في Anti-Duhrıng بجلاءٍ تامّ الخاصيّة المميّزة لكلّ مجتمع قائم على إنتاج السّلعة :

يمتاز بأنّ المنتجين فيه يفقدون السيطرة على علاقاتهم الاجتماعية . كلٌّ ينتج لنفسه ، بأداة الإنتاج التي يمكن أن تكون تحت تصرّفه وابتغاء إشباع حاجاته الفرديّة من خلال وسيط المقايضة . ولا أحد يعرف كم من المادّة التى ينتجها ينزل إلى السّوق ، أو كم هو الطلب عليها؛ لا أحد يدري ما إن كان إنتاجه الفردي سيلبىّ حاجةً حقيقية ، وما إن كان سيغطّي تكاليفه أو حتى ما إن كان قادراً على البيع البتّة . الفوضى تتحكمّ بالإنتاج الاجتماعي ... الإنتاج يتحكمّ بالمنتجين .

يقارن أنجلز هذا بالمنهج القديم والأكثر شمولا للإنتاج من أجل الاستخدام بدلا من المقايضة، وههنا يكون مبدأ الإنتاج ومنتهاه واضحين تمامًا . فكلاهما جزءٌ من عملٍ احتماعيّ واحد ، ولا يقيّم الإنتاج إلا بمقدار فائدته للمجتمع الذى ينتجه . وفي مجتمعٍ كهذا تستمد القصيدة قيمتها من مظهرها الاجتماعي ، من التأثير الذي تتركه في قلوب مستمعيها والوقْع، المباشر والواضح ، الذي يكون لها في حياة القبيلة .

في الإنتاج الرأسمالي ، الذي هو إنتاج سلعة على نحو متميز ، يتغيّر هذا كلّه . فكلّ إنسان ينتج على نحو أعمى من أجل السّوق التي لاتستوعب قوانينها ، رغم أنّها تؤكد نفسها بصرامة حديدية . وتأثير السلعة في حياة المجتمع لايمكن أن يقدّر أو يرى . " فقد فقد الإنسان تحكمه بعلاقاته الاجتماعية " . إنّ سداة الرأسمالية ولحمتها ، هذا النسيج المعقّد الذي نسج بالفوضى ، يجعل من البؤس أمراً محتّما .

وعند الشاعر تظهر السوق بمثابة « الجمهور » . كان اختراع الطباعة والنشر وتطورّهما جزءاً من تطوّر السّوق العامة البرجوازية الحرّة . ومثلما أنّ تطوّر هذه السوق (بفعل توسّع الاستعمار والانتقال وتسهيلات التبادل) جعل من الممكن للإنسان أن ينتج لأمكنة ما عرف أسماءها الصحيحة ، ناهيك عن أماكنها ، يكتبُ الإنسان الآن لأناسٍ لا يعرف وجودهم ، أناسٍ تبدو حياتُهم الاجتماعية وشكلُ وجودهم غريبين عليه . السوق عنده هي « الجمهور » – وهو جمهورٌ أعمى ، غريب ، سلبيّ .

هذا يُفضي إلى ماسمّاه ماركس « تقديس السّلعة » . والطابع الاجتماعيّ للعمليّة الفنّية ، الواضح جداً في الابتهاج الجماعي ، يتوارى الآن .....

لكنّ الشاعر ليس رأسمالياً . وهو لايستغلّ العمّال . حتى يأخذ تقديس السّلعة الرأسماليّ شكل تقديسٍ لصفة السّوق المشتركة لكلّ السّلع - المال . يكتسب المالُ عنده قيمةً عاليةً ، باطنية ، روحيّة . لكنّ الكاتب نفسه يُستغلّ .وعلى قدر ما « يكتبُ من أجل المال » يكتسب طبعًا عقليةً رأسمالية صرفة . وهو نفسه قد يستغل العمّال بوساطة « السّكرتيرين » والأجراء الذين يقومون له بـ « عمله الشاق » . لكنّ الإنسان الذي يكتب للمال ليس فناناً ، لأنّ السّمة المميزة للفنّان أنّ نتاجاته تكيّفية ، أنّ الوهم الفنّي يُولد من التوتّر بين الغريزة والوعي ، بين القوى المنتجة والعلاقات الإنتاجيّة ، التوتّر الحقيقي الذي يدفع المجتمع كله إلى حقيقة المستقبل . وفي المجتمع البرجوازي يكون هذا التوتر توتراً بين القوى المنتجة (القوة المنظّمة اجتماعيًا للتقنية الرأسمالية في المصانع) والعلاقات الاجتماعية (الإنتاج من أجل الكسب الخاص والفوضى الناجمة في السّوق التي يُدلّ عليها على الجملة بشموليّة علاقة المال أو «المقايضة » بدلا من العلاقة المباشرة أو علاقة « الفائدة ») . ولأنّ هذا هو التناقض الأساسيّ ، فانّ الشاعر « يثور » على نظام تحقيق الكسب أو الإنتاج من أجل قيمة التبادل بوصفه يعطّل معنى الفنّ ومغزاه . لكنّه مادام يثور ضمن مقولات الفكر البرجوازي - أي مادام لايستطيع أن ينبذ الوهم البرجوازي الأساسيّ - فانّ ثورته تأخذ شكلا يقتضيه نظام إنتاج السّلعة .

جورج لوكاش : " الواقعية النقدية والواقعيّة الاشتراكية "

تختلف الواقعيّة الاشتراكية عن الواقعية النقدية ، ليس فحسب في كونها قائمةً على منظور اشتراكي ماديّ ، بل في استخدام هذا المنظور في وصف القوى العاملة في اتجاه الاشتراكية من الداخل أيضًا . ويُنظر إلى المجتمع الاشتراكي بوصفه وجوداً مستقلا ، وليس مجرّد شيء ، يُظهر حسن المجتمع البرجوازي ، أو ملجأ من أزماته - كما هي الحال لدى أولئك الواقعيين النقديين الذين اقتربوا من اعتناق الاشتراكية . ومهمٌ أيضًا معالجة تلك القوى الاجتماعية التي تقود إلى الاشتراكية ؛ فالاشتراكية العلمية ، بوصفها نقيضًا للاشتراكية

لمثالية ، تهدف إلى تحديد موضع تلك القوى علميًا ، مثلما أنّ الواقعيّة الاشتراكية تُعنى بتحديد تلك الخاصيّات الإنسانيّة التى تساعد على إيجاد نظام اجتماعى جديد ....

إنّ منظور الاشتراكية يمكّن الكاتب من أن يرى المجتمع والتاريخ على ماهما عليه . وهذا يفتح فصلا جديداً تماماً ومثمراً جداً فى الإبداع الأدبيّ . ودعنا نتناول نقطتين . إنّ الواقعية الاشتراكية احتمالٌ أكثر منها فعلاً ؛ والتحقق الفعّال للاحتمال مسألة معقّدة . وليست دراسة لماركسيّة (ناهيك عن النشاط الآخر فى الحركة الاشتراكية ، حتى قيادة الحزب) كافيةً بذاتها . وقد يكتسب الكاتب تجربة مفيدة بهذه الطريقة ، ويغدو مدركًا لبعض المسائل العقلية والخلقية . لكنّه لا أسهل لنقل « الوعي الحقيقي » للواقع إلى شكلٍ جماليّ مناسب من أنّه «وعيٌ زائف » للبرجوازية .

ويمكن القول ثانية إنّه في الوقت الذي يكون صحيحًا فيه أنّ التناول النظري الصحيح والتناول الجمالي الصحيح (أي إيجاد علم للنماذج الشخصية) يمكن أن يتطابقا في كثير من الأحيان ، لا تكون المناهج والنتائج متطابقةً حقيقةً . وينشأ تطابقُهما من حقيقة أنّهما كليهما يعكسان الواقع نفسه . فالفهمُ الجماليّ الصحيح للواقع الاجتماعي والتاريخي هو الشرط القبليّ للواقعية . ولا يمكن للفهم النظري الصِّرف - سواء أكان صحيحًا أم غير صحيح - أن يؤثّر في الأدب إلا إذا استوعب تمامًا ونُقل إلى مقولات جمالية ملائمة . أما كون النظرية صحيحة أو غير صحيحة فغيرُ مهمّ ، لأنّ أيّة نظريّة ، أو أيّ إدراك مفهوميّ ، لايمكن أن يكون أكثر من موجّهٍ عامّ ، لدى الكاتب ....إنّ وصفنا للتشابهات بين الواقعيّة الاشتراكية والواقعية النقدية سيكون ناقصًا إن نحن أهملنا التحالف بين هاتين الحركتين ، وضرورته التاريخية . ولا يحتلّ التصويرُ الحقيقي للواقع في أيّة جمالية أخرى مثل هذه المكانة الأساسية التي يحتلّها في الماركسيّة . ويرتبط هذا ارتباطًا قويًا بالعناصر الأخرى في العقيدة الماركسيّة فعند الماركسيّ أنّ الطريق إلى الاشتراكية متطابقٌ مع حركة التاريخ نفسه . وليس هناك ظاهرة، موضوعية أو ذاتية ، لا تجد عملها في تعزيز هذا التطوّر أو إعاقته أو حَرْفه . والفهمُ الصحيح لمثل هذه الأشياء أساسيّ للمفكّر الاشتراكي . وهكذا فانّ أيّ تصوير دقيق للواقع هو إسهامٌ - أيا كان القصد الخاص للمؤلف - في النقد الماركسيّ للرأسمالية ، ودفعٌ لقضيّة الاشتراكية ....

لكنّ التحالف بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية كامنٌ أيضًا في طبيعة الفنّ . ويستحيل تحقيق مبادىء الواقعية الاشتراكية دون أن يُوخذ في الحسبان التعارضُ بين الواقعية

والحداثة . أمّا في الماضي فانّ منظّري الواقعية الاشتراكية مدركون تمامًا لهذا ؛ فقد عَدّوا الواقعيين النقديين الكبار دائمًا أنصاراً لهم في صراعهم لتحقيق سيادة الواقعيّة في فلسفة الجمال . لكنّ التحالف ليس نظريًا فحسب . إنّ التبصّرات التاريخية في أعمال هؤلاء الكتّاب، والمناهج التي استخدموها في تحقيق هذه التبصّرات ، أساسيّةٌ لفهم القوى التي تشكّل الحاضر والمستقبل . فقد تساعدنا في فهم الصّراع بين قوى التقدّم والرجعيّة ، بين الحياة والموت ، في العالم الحديث . وإغفالُ هذا إلقاءٌ لسلاحٍ ماضٍ جداً في معركتنا مع الأدب المنحطّ المضادّ للواقعيّة ....

وعندما تتطوّر الاشتراكيّة ، فانّ الواقعيّة النقدية ، من حيث هي أسلوبٌ أدبيّ متميّز ، ستذبل . لقد أشرنا إلى بعض التقييدات ، والمشكلات ، التي تواجه الواقعيّ النقديّ في مجتمع اشتراكي . فقد أوضحنا أنّ مجال الواقعية النقدية سيضيق عندما يأخذ المجتمع صورةً يعزّ فهمها على الواقعيّ النقديّ . وسيطبّق الواقعيّ النقديّ على نحوٍ متزايد منظوراتٍ تقترب من الواقعية الاشتراكية . وسيُفضي هذا تدريجيًا إلى أفول نجم الواقعية النقدية ...

هذا كلّه يثبت – من وجهة تاريخية – تفوّق الواقعية الاشتراكية (لا أستطيع أن أؤكّد تمامًا أنّ هذا التفوق لا يُضفي نجاحًا آليًا على كلّ عملٍ فرديّ من أعمال الواقعية الاشتراكية) . ومبعثُ هذا التفوق هو التبصّرات التي توفّرها الإيديولوجيا الاشتراكية ، والمنظور الاشتراكيّ ، للكاتب : إذ يمكّنانه من أن يقدّم وصفًا للإنسان من حيث هو كائن اجتماعيّ أشمل وأعمق ممّا تقدّمه أيّة إيديولوجيا تقليديّة ...

لقد ألمعنا قبل إلى مسألة النماذج الشخصية . فما المفتاحُ لهؤلاء الأبطال « النمطيّين » فى الأدب ؟ لا ينبغي أن يلتبس النمطيّ بالمتوسّط (رغم وجود حالات يكون فيها هذا صحيحًا) ، ولا بالشاذ (رغم أنّ النمطيّ يتجاوز الإنسان العادي عادة) . ويكون الشخص نمطيًا ، في هذا المعنى التّقني ، عندما تحدّد وجوده العميق تلك القوى الموضوعية التي تعمل في المجتمع . إذ إنّ فوترين أو جولين سورلْ [١] ، الشاذّتين ظاهريًا ، نمطيّتان في سلوكهما : العوامل المحدّدة لطور تاريخيّ ما موجودةٌ فيهما في صورة مركّزة . ورغم أنّهما نمطيّتان فليستا مثالا « توضيحيًا » تمامًا . هناك جدلٌ في هاتين الشخصيتين يربط الفرديّ – وكل الأعراض المصاحبة – بالنمطيّ . كانت شخصية ليفين[٢] شخصيّة نمطية لطبقة ملاك الأرض الرّوس في وقت كان فيه كلّ شيء قد « قُلب رأسًا على عقب » . ويكتشف القارىء سماته

الشخصيّة ويكون أحيانًا مدفوعًا إلى اعتباره - دون أن يكون ذلك خطأ تامًا - غريبًا وشاذاً حتّى يتأكد من أنّ هذا الشذوذ سمةٌ لمرحلةٍ انتقاليّة .

وأبطال ذلك الأدب التخطيطي الذين أتيتُ على ذكرهم يفتقرون تمامًا إلى هذه الملامح . فليسوا بنمطيين ، بل عارضين . ويفرض ملامحهم قصدٌ سياسيّ محدّد . وعليّ أن أضيف أنّه من العسير جداً دائمًا عزلُ السّمات « النمطية » . والبطلُ النمطيّ يستجيب بشخصيته الكاملة لحياة عصره . وكلّما أنتجت الواقعية الاشتراكية أنماطًا أصيلة - لِفنْسون عند فاديف أو غريغوري ميليكوف عند شولخوف - كان ثمة هذه الوحدة العضويّة للتشخصية العميقة والنمطيّة العميقة . والشخصيات التي يقدّمها التخطيطيون ، من وجهة أخرى ، تكون فوق مستوى النمطيّة وتحته معًا . ويكون تصوير الخصائص الفردية تحت النمطيّة (في حين أنّ «الخطوة الرشيقة » عند ناتاشا روستوفا [٣] ، مثلا ، أو " الحفلة الراقصة " عند آنا كارينينا نمطيّة دون منازع) في حين أنّ ما يُقصد إليه في تثبيت نمطيتهما ربما يكون غير وثيق الصّلة ببنيتهما النفسيّة . هذا الضعف شائعٌ ، طبعًا ، في أدب النزعة الطبيعية كلّه - وتنطوي شخصيات « النمطيّة » على عيوب مماثلة ...

إنّ النزعة الطبيعية Naturalism ، اشتراكية أو غير اشتراكية ، تجرّد الحياة من شعرها ، تحيل كلّ شيء إلى نثر . والمناهج التخطيطيّة للنزعة الطبيعيّة عاجزة عن إدراك « حكمة الواقع » ، وثرائه وجماله . إنّ تحطيم النزعة الطبيعيّة شعرَ الحياة أمرٌ معروف على نطاق واسع، حتى عند أولئك النقّاد والكتّاب الذين ساعدوا في إحداث هذه الحال للقضايا . ويمكن القول على نحو مميّز إنّ الرأي العامّ في البلدان الاشتراكية لم يكن مغروراً بالنزعة الطبيعية الاشتراكية كما كان المفكّرون البرجوازيون بحداثتهم . لكنّه إبّان المرحلة الستالينية ، كما نعرف ، أُسيء تمثيل كثيرٍ من المبادىء الماركسيّة الأساسيّة . ومن ثمّ فانّ المنظرين الأدبيين اخترعوا بديلاً شعريًا للنزعة الطبيعيّة ، « الرومانسيّة الثوريّة » ، بدلا من محاولة حلّ جماليّ صحيح إيديولوجيًا ....

وكثيراً مايُشير منظرو الرومانسيّة الثوريّة إلى قول لينين ، في عمله المبكّر « ماذا يمكن أن يُفعل ؟ ، إن الثوريين " ينبغي أن يحلموا " ، على نحو خاطىء . ذلك لأنّ لينين ميّز دائمًا بحدةٍ بين المنظور والواقع ، حتى عند الإشارة إلى اعتماد أحدهما على الآخر .... و « حُلم » لينين هو تمامًا تلك الرؤية العميقة الانفعالية للمستقبل التي تكون في قدرة الإجراءات الثورية

الواقعيّة على البناء . هذا « الحُلْم » يُضيف بعداً جديداً إلى كلّ فعلٍ ثوريّ ، مهما يكن تافهًا. لكن ذلك لايكون إلا إذا قام ذلك الفعلُ على فهمٍ صحيحٍ للواقع الموضوعيّ ، آخذاً في الحسبان تعقيدَ الواقع « حكمة » الواقع ... مرّة أخرى ، إنّه ليس مصادفةً أن لينين مثل ماركس ، سيعدّ واقعيّة تولستوي - رغم عيوبها الإيديولوجية الظاهرة - أنموذجًا لأدب المستقبل .

الحواشي :

١ شخصيّتان في سلسلة روايات بلزاك « الملهاة الإنسانية La Comédie Humaine » و « الأحمر والأسود » لستندال ، على الولاء .

٢ شخصية في « آنا كارينينا » لتولستوي .

٣ شخصية في « الحرب والسّلم » لتولستوي .

ولتر بنجامن : « المؤلف مُنْتِجًا »(١)

ستتذكّرون كيف نتعامل أفلاطون ، فى خطتّه للجمهورية ، مع الكتّاب . وفى حملة الاهتمامات بالجمهور ، ينكر عليهم حقّ الحياة هناك . فلدى أفلاطون رأيٌ سام بشأن سلطان الأدب . لكنه اعتقد أنّ فهمه ضارّ وزائدٌ عن الحاجة فى مجتمع مثالىّ . ومنذ أفلاطون لم تثر مسألة حقّ الكاتب فى الوجود بالإلحاح نفسه ؛ وهي فى أيّة حال تبرز اليوم مرّة أخرى . وطبيعي أنّها نادراً ما تظهر بهذه الصّورة . لكنّكم جميعًا تقريبًا مطّلعون عليها فى صوره مختلفة ، صورة مسألة استقلال الكاتب : حريته في أن يكتب ما يريده تمامًا . ولستم مبّالين إلى التسليم له بهذا الاستقلال . فأنتم تعتقدون أنّ الموقف الاجتماعي الراهن يجبره على أن يقرّر فى خدمة منْ يرغب أن يضع نشاطه . ولا يعترف مؤلّف أدب التسلية البرجوازى بهذا الاختيار . وأنتم تثبتون له ، دون قبوله ، أنّه يعمل فى خدمة اهتمامات طبقة معيّنة . وإنّ عطا تقدّميًا للكاتب يعترف بهذا الاختيار . ويكون قرارُه مبنيًا على أساس الصّراع الطبقي فهو يضع نفسه في صفّ البروليتاريا . وتلك هي غايةُ استقلاله . وهو يوجّه نشاطه نحو ماسيكون مفيداً للبروليتاريا فى الصّراع الطبقي . ويسمّى هذا عادةً متابعة الميل ، أو «الالتزام » ...

..... آملُ أن أكون قادراً على أن أبيّن لكم أنّ مفهوم الالتزام ، فى الصّورة الآلية التي تجري فيها على الجملة فى المناقشة التي ذكرتُها تواً ، أداةٌ غير ملائمة تمامًا للنقد الأدبىّ السّياسيّ . وأحبُّ أن أوضّح لكم أنّ الميل في العمل الأدبىّ لايمكن أن يكون صحيحًا من الوجهة السياسيّة إلا حين يكون صحيحًا أيضًا بالمعنى الأدبىّ . ويعني هذا أنّ الميل الذي يكون صحيحًا سياسيًا يتضمن ميلا أدبيًا . ودعني أضف حالا : هذا الميل الأدبيّ ، الذي هو متضمَّنٌ ضمنًا أو علانيةً فى كلّ ميلٍ سياسيّ صحيح ، هذا ولا شيءَ غيره هو الذي ينشىء السّمة المميّزة للعمل . ولهذا السبب يمتدّ الميلُ السياسيّ الصحيح للعمل أيضًا إلى خاصّيته الأدبيّة : لأنّ الميل السياسيّ الذي يكون صحيحًا يتضمّن ميلا أدبيًا يكون صحيحًا ...

.... والعلاقات الاجتماعية ، كما نعلم ، تحدِّدها علاقات الإنتاج . وعندما كان النقدُ المادّي يتناول عملاً من الأعمال ، فانّه اعتاد أن يسأل ماذا كان موقف ذلك العمل إزاء علاقات الإنتاج الاجتماعية لعصره . وهذه قضيّةٌ مهمّة . لكنّها صعبةٌ جداً أيضًا .... وقبل

أن أسأل : ما موقفُ العمل إزاء علاقات الإنتاج في زمانه ، أحبّ أن أسأل : ما موقفهُ ضمنها ؟. ويُعنى السؤال بوظيفة العمل ضمن علاقات الإنتاج الأدبيّ لزمانه . بتعبير آخر ، إنّه معنيٌ مباشرة بـ « التّقنية » الأدبيّة .

وحين أذكر التّقنية أكون قد سمّيت ذلك المفهوم الذي يجعل النتاجات الأدبيّة يمثّل قابلة للتحليل الاجتماعي المباشر ، ومن ثمّ المادّي . وفي الوقت نفسه يمثّل مفهومُ التّقنية نقطة البدء الجدليّة التي يكمن منها أن يُتغلَّب على الثنائيّة العقيمة للشكل والمضمون .

وهكذا فاننا إذا كنا خُوّلنا قبلُ للقول إنّ الميل السّياسيّ الصحيح للعمل يتضمّن خاصّيّته الأدبيّة لأنّه يتضمّن ميله الأدبيّ ، فاننا نستطيع الآن أن نؤكد على نحو أكثر دقة أنّ هذا الميل الأدبيّ يمكن أن يمكن فى تطوّر تقدّميّ للتقنية الأدبيّة ، أو في تطوّر نكوصيّ ....

..... وهكذا نعود إلى الفرضيّة التي قدّمناها في البدء : إنّ مكانة المفكّر في الصّراع الطبقى يمكن أن تُحدّد ، أو تُختار ، على أساس موقعه في عمليّة الإنتاج ....

.... ههنا أحبّ أن أقيّد نفسي بالإشارة إلى الاختلاف الحاسم بين مجرّد تقديم جهاز الإنتاج وتغييره . وأحبّ أن أقدّم ملاحظاتى حول « الموضوعية الجديدة » [٢] مع افتراض أنّ تقديم جهاز الإنتاج دون محاولة تغييره ، قدر الإمكان ، فعاليّةٌ قابلة للمناقشة تمامًا حتى عندما تبدو الأداة المقدَّمة ذات طبيعة ثوريّة . ذلك لأننا نُواجه بحقيقة لانعدم أمثلة كثيرة لها فى ألمانيا فى العقد الأخير ، وهي أنّ جهاز الإنتاج والنشر البرجوازي قادرٌ على استيعاب ، وعلى الحقيقة بثّ ، قدرٍ مدهشٍ من الموضوعات الثورية دون أيّ تساؤلٍ جادّ عن وجوده المتواصل أو وجود الطبقة التى تمتلكه . ومهما يكن ، فانّ هذا يبقى صحيحًا مادام المأجورون هم الذين يقدّمونه ، ولو أنّهم مأجورون ثوريّون . وأحدّد المأجور بأنّه الإنسان الذي يرفض من حيث المبدأ أن يحسّن جهاز الإنتاج ومن ثم يلقيه بعيداً عن الطبقة الحاكمة لمصلحة الاشتراكية . وأؤكّد أنّ الجزء الذي يمكن إدراكه ممّا يُدعى أدب الجناح اليساري ليس له وظيفة اجتماعية غير الاستخلاص المستمرّ للحقائق الجديدة والأنباء المثيرة عن هذا الموقف بغرض تسلية الجمهور . ممّا يأتي بي إلى الموضوعيّة الجديدة . فقد قدّمت الزّيُّ للتحقيق الصحفى . ودعْنا نسأل أنفسنا : اهتمامات مَنْ تلك التي قدمتْها هذه التّقنيةُ .

ابتغاء وضوح أكثر دعْنى أركّز على التحقيق الصّحفي الفوتوغرافي . فكلُّ ما ينطبق عليه يمكن نقلُه إلى شكلٍ أدبيّ . فكلاهما يمتلك تطويراً استثنائيًا لتقنيات النشر - الإذاعة والصحافة الموضحة . دعنا نعدْ بتفكيرنا إلى الدّاداويّة . فالقوة الثوريّة للدّاداويّة تكمن فى

اختبار الفنّ من وجهة صحته . صنعتَ سواكن من البطاقات ، وملّفات للخيوط من القطن ، وأعقاب سجائر ، ومزجتَها بعناصر مما يُستعمل في التصوير الزيتي . وضعت إطاراً حول الشيء المجموع كلّه . وبهذه الطريقة قلت للناس : انظروا ، إنّ إطار صورتكم يخترق الزمان ؛ إنّ أصغر جزء حقيقيّ في الحياة اليوميّة يقول أكثر من التصوير الزيتي ... أمّا الآن فدعنا نتابع التطوّر اللاحق في التصوير الفوتوغرافي . ماذا نرى ؟ - لقد غدا باطّراد دقيقًا ، وحديثًا ، والمحصّلةُ أنّه الآن غير قادر على تصوير مبنى من عدّة شقق أو كومة النُفاية دون تغيير مظهرها . ناهيك عن سدّ نهريّ أو مصنع أسلاك كهربائية : أمام هذه ، ليس في مقدور التصوير الفوتوغرافي الآن إلاّ أن يقول ، " كم هو جميل " ... لقد بدأ بتحويل الفقر المدقع نفسه ، من خلال معالجته بطريقة مطابقة للزّي وكاملةٍ تقنيًا ، إلى موضوع للاستمتاع . لأنّه إن كان وظيفةُ اقتصادية للتصوير الفوتوغرافي أن يُمدَّ الجماهير ، من خلال المعالجة العصريّة ، بالمادّة التي تعذّر أن يستهلكها الجمهور - الربيع ، الناس المشهورون ، البلاد الأجنبية - فإنّ إحدى وظائفه السّياسيّة تجديدُ المعالم كما هو من الداخل ، أي بالتّقنيات العصريّة

ولدينا ههنا مثالٌ واضح لما نعنيه تقديم جهاز الإنتاج دون تغييره . وسيعني تغييُره إزالة أحد العوائق ، التغلّب على واحدٍ من التناقضات التي تمنع القدرة المنتجة للمثقفين . وما نبغي أن نطلبه من المصوّر الفوتوغرافي هو القدرة على أن يضع تعليقًا تحت صورته يصونها عن تخريب العصريّة ويضفي عليها قيمة استعمال ثوريّة ...

.... وأعود إلى « الموضوعيّة الجديدة » بوصفها حركةً أدبية ، فأقول إنّه يجب عليّ أن أتقدّم قليلاً وأقول إنها حوّلت الصراع مع البؤس إلى موضوع للاستهلاك . والحقّ أنّه في حالات كثيرة اقتصر معزاها السّياسيّ على تحويل الأفعال اللاإرادية الثورية ، على قدر ما تجري هذه ضمن البرجوازية ، إلى موضوعات للتسلية وتزجية الفراغ مّما يمكن أن يناسب دون صعوبة كبيرة حياة المقهى في حاضرة كبيرة . والسّمة المميّزة لهذا الأدب هي الطريقة التي يحوّل فيها النضال السّياسيّ بحيث لايكون دافعًا ملزمًا إلى القرار ويغدو موضوعًا لتأمّلٍ سارّ؛ يتوقّف عن أن يكون أداة للإنتاج ويغدو مادّة للاستهلاك ....

..... الالتزام شرطٌ ضروريّ ، ولكنّه ليس كافيًا ، حتى يحظى عملُ الكاتب بعمل منظّم . ولكي يحدث هذا لابدّ للكاتب أيضًا من أن يتحلّى بموقف المعلّم . ويشكّل هذا اليوم ، أكثر من الماضي ، مطلبًا أساسيًا . والكاتب الذيّ لا يعلّم آخر لايعلّم أحدا . وهكذا فإنّ النقطة

الجوهريّة هى أنّ نتاج الكاتب ينبغي أن يتحلّى بصفة الأنموذج : ينبغى أن يكون قادراً على تعليم الكُتّاب الآخرين في إنتاجهم ، ومن وجهة أخرى ، ينبغى أن يكون قادراً على أن يضع تحت تصرّفهم جهازا محسّنا . وسيكون هذا الجهازُ أحسن ، كلّما ربط المستهلكين بعملية الإنتاج - وباختصار ، كلّما أحال الفقراء إلى مشاركين . فلدينا دائمًا أنموذجٌ من هذا النوع ، وليس فى مقدوري في أية حال أن أتكلّم عليه ههنا بشيء من التفصيل . إنّه مسرح بريخت الملحمى .

... المسرح الملحمّي لايوجد الظروفَ ثانية ؛ بل يكشفها ، يعرّيها . هذه التعرية للظروف تُنْجَز باعاقة العمليات المسرحية ؛ لكنّ مثل هذه الإعاقة لا تقوم بوظيفة الحافز ؛ إذ إنّ لها وظيفة تنظيميّة . حيث تُفضي بالأداء إلى التوقّف التّام في منتصف الطريق وبذلك تضطرّ المشاهدَ إلى تبنّي موقفٍ إزاء الأداء ، وتضطرّ الممثّل إلى تبنّي موقفٍ إزاء دوره . ودعني أقدّم مثالاً لأبيّن كيف أنّ بريخت ، في اختياره ومعالجته للإيماءات ، يستخدم ببساطة طريقة «المونتاج » - الأساسيّة في الإذاعة والسينما - على نحو لا تعود تكون فيه تقْنية عصريّة وتغدو حدثًا إنسانيًا . تخيّلْ فى نفسك شجاراً عائليًا : الزوجةُ على وشك أن تلتقط تمثالاً صغيراً من البرونز وتُلقى به على الفتاة ؛ الأب يفتح نافذةً لطلب المساعدة . في هذه اللحظة يدخل غريبٌ . العملية تُوقف ؛ وما يغدو واضحًا في مكانه هو الظرف المعروض الآن أمام ناظري الغريب : وجوهٌ قلقةٌ ، نافذة مفتوحة ، صورة داخلية مخرّبة . ومهما يكن ، فانّ هناك وجهة نظر لاتبدو منها حتى المشاهد الأكثر عادية للحياة اليومية مختلفةً كثيراً عن هذا المشهد. وتلك هى وجهة نظر كاتب المسرح الملحمى .

وهو يعارض المختبر المسرحى للعمل الفنيّ المنجز . يعود ، بطريقة جديدة ، إلى أكبر فرص المسرح وأقدمها : فرصة عرض الحاضر ...

ولعلّك لاحظتَ أنّ التأمّلات التي نقترب الآن من نتائجها تفرض مطلبًا واحداً فحسب على الكاتب : مطلب « التفكير » ، تأمّلْ موقعه فى عملية الإنتاج . وفى مستطاعنا أن نستيقن أنّ مثل هذا التفكير ، لدى الكتّاب المهمّين - أي أفضل التّقنيين فى فروع حرفتهم الخاصّة - ستقودهم عاجلاً أو آجلاً إلى أن يرسّخوا على نحوٍ رزين جداً تضامنهم مع البروليتاريا .

الحواشى :

١ - خطبة ألقيت في البرنامج التعليمي لدراسة الفاشيّة ، باريس ، في ٢٧ نيسان ، ١٩٣٤ .

٢ - Die neue Sachlichkeit : حركة فنّية تالية للتعبيرية في منتصف العشرينات ، في ألمانيا ، شملت شخصيات من مثل جورج غروسز .

٧ - النقد القائم على النماذج الأصليّة

كان نورثروب فراي الناقد الأكثر تأثيراً بين أولئك النقاد الذين حاولوا أن يثبتوا أنّ أنماط النماذج الأصلية تشكّل الأساس للأساليب والحبكات والأنواع في الأعمال الأدبية. وفي عمله الكبير « تشريح النقد The Anatomy of Criticism » ، يقرّر : " أعني بالنموذج الأصليّ archetype الرّمزَ الذي يربط قصيدةً بأخرى وبذلك يساعد على توحيد تجربتنا الأدبيّة واكتمالها (ص : ٩٩) . ويتمثّل هدفه في هذا الكتاب في إنشاء « المبادىء الأساسيّة للنماذج الأصلية الأدبيّة » مما سيوضح أنّ الأدب الغربي بنْيةٌ ملتحمة وموحّدة يمكن أن تستجيب لما يعدُّه فراي شكلاً علميّاً للتحليل النقدي . ومن هنا فهو يدعو إلى شكل نقديّ منظّم منافض للانطباعيّة ، والنزعة التاريخية والتحليل اللغوي الضيّق من « النمط النقديّ الجديد » . وينطوي عملُ فراي على بعض وجوه الشبه مع البنيويّة وقد جرت محاولةُ إثبات أنّ عمله ساعد في تكوين نقدٍ أمريكيّ متفتح على المفاهيم البنيويّة والتالية للبنيويّة التي صارت سائدة في النقد الفرنسي .

للقراءة الموسّعة :

Northrop Frye , Fables of Identity . Studies in Poetic Mythology (New York , 1963)

___ ,' Literature and Myth', in Relations of Literary Study Essays on Interdisciplinary Contributions , ed . James Thorpe (New York, 1967)

Murray Krieger (ed) Northrop Frye in Modern Criticism : Selected papers from the English Institute (New York, 1966) .

Frank Lentricchia , After the New Criticism (London , 1980)

Joseph p Strelka (ed.) Literary Criticism and Myth (University Park, Penn., 1980) .

Philip Wheelwright , The Burning Fountain : A Study in the Language of Symbolism (Bloomington , Indiana , 1954) .

نورثروب فراي : « النقد القائم على النماذج الأصلية : نظرية الأساطير »

نحاول في هذا الكتاب أن نحدّد بعض المبادىء النحويّة للتعبير الأدبيّ ، وعناصره التي تتماثل مع عناصر موسيقية كالنُغْميّة ، والإيقاع البسيط والمركب ، والمحاكاة القويمة ، وما شابه ذلك . أمّا الهدف فهو إعطاءُ وصف عقلانيّ لبعض مبادئ البنية فى الأدب الغربى في سياق ميراثه الكلاسيكيّ والمسيحي . ونحن نقترح أنّ موارد التعبير اللفظيّ محدودة ، إن جاز التعبير ، بفعل المرادف الأدبىّ للإيقاع وطبقة الصّوت ، رغم أنّ ذلك لايعني ، أكثر مما يعني فى الموسيقا ، أنّ موارده يمكن أن تُستنزف فنّيًا . ولا شكّ في أنّ لدينا معارضين مشابهين لأولئك الذين تصوّرناهم توّاً للموسيقى ، يقولون إنّ مقولاتنا متكلّفة ، لأنها لا تفي بحقّ تنوّع الأدب ، أو أنها غير وثيقة الصّلة بتجربتهم في القراءة . ومهما يكن ، فانّ مسألة المبادىء البنيويّة للأدب فعليًا تبدو مهمّةً إلى درجة تكفي لدراستها ؛ ولمّا كان الأدب فنّا مصوغًا بالكلمات وجب أن يكون من السهل العثور على كلماتٍ لوصفها على غرار ما نجد كلماتٍ كالسُّوناتة أو Fuguc فى الموسيقا .

وفي الأدب ، مثلما هي الحال في التصوير الزيتي ، كان التشديد التقليديّ فى الممارسة والنظريّة معًا على التمثيل أو " محاكاة الحياة " . فعندما نتناول رواية لديكنز ، مثلاً ، يكون دافعنا المباشر ، وهي عادةٌ نمّاها فينا كلُّ النقد الذي نعرفه ، مقارنتها " بالحياة " ، على غرار ماعشناها نحن أو ما عاشها معاصرو ديكنز . وعندئذ نصادف شخصياتٍ مثل هيب Hccp أو كِلْب Quilp ، ثم يتداعى المنهج حالاً ، إذ كما لم نكن نحن قد عرفنا أيّ شيء " يشبه " تمامًا هذه المخلوقات الغريبة لم يعرف الفيكتوريون شيئًا من هذا . سيشكو بعضُ القرّاء من أنّ ديكنز قد ارتدّ إلى « الكاريكاتير » الصّرف (كأنّ « الكاريكاتير » كان سهلاً) ؛ فى حين أنّ آخرين ، على نحو أكثر حساسيّة ، سيتخلّون تمامًا عن معيار المشابهة ويستمتعون بالإبداع الصّرف .

كثيراً ما تُوصَف المبادىء البنيوية للتصوير الزيتي بلغة نظائرها في الهندسة المستوية (أو الفراغيّة ، إن وسّعنا نطاق التمثيل) . وتتحدث رسالةٌ شهيرة لـ « سيزان » عن اقتراب الشكل التصويريّ الزيتي من الكرة والمكعب ، وتبدو ممارسة الرسامين التجريديين تؤكد هذه النقطة .... وكذا فانّ المبادىء البنيويّة للأدب يمكن أن تُستَمد من النقد القائم على النماذج

الأصلية والتأويل الباطني ، فحسب تلك الأنواع التي تفترض سياقًا أدبيًا أوسع على الجمله . لكنّنا رأينا في المقالة الأولى أنّها ، كما تنتقل أشكال القَصَص من الأسطوري إلى المحاكاتي الضئيل والسّاخر ، تتناول درجةً من « الواقعية » المسرفة أو الشّبه التمثيليّ للحياة . وينبع هذا أنّ الشكل الأسطوريّ ، القِصص التي تدور حول الآلهة ، التي تمتلك فيها الشخصيات أكبر قدرة ممكنة على العمل ، هو الشكل الأكثر تجريداً وخضوعًا للاصطلاح بين كلّ أشكال الأدب ، مثلما أنّ الأشكال المناظرة في الفنون الأخرى – التصوير الديني البيزنطي ، مثلا – تُبرز أعلى قدر من إضفاء الأسلوب في بنيتها . ومن ثمّ فانّ المبادىء البنيويّة للأدب تكون مرتبطة بقوّة بـ « الميثولوجيا » والدين المقارن كما تكون المبادىء البنيوية للتصوير مرتبطة بالهندسة .....

وهكذا نبدأ دراستنا للنماذج الأصلية بعالم الأسطورة ، وهو عالم تجريدي أو أدبيّ صرف ذو تصميم قصصي له موضوع ، وهو غير متأثّر بقوانين التكيّف المعقول مع التجربة المألوفة . وفي لغة القصّ ، فانّ الأسطورة محاكاةٌ لأفعالٍ قريبه من الرغبة أو على الحدود التي يمكن تخيّلها لها . إذ تستمتع الآلهةُ بالفاتنات ، وبقاتل بعضهم بعضًا بقوّة مذهلة ، تعزّى الإنسان وتساعده ، أو ترقب تعاساته من قمة حريّتها الأبديّة . وحقيقة أنّ الأسطورة تعمل عند المستوى الأعلى لرغبة الإنسان لاتعني أنّها تقدّم عالمها لامحالة كما حصل أو يمكن حصوله عند الكائنات البشرية . وفي لغة المعنى أو dianoia ، فانّ الأسطورة هي العالم نفسُه منظوراً إليه بوصفه مجالاً أو ميدانًا للنشاط ، واضعين في الحسبان مبدأنا المتمثّل في أنّ المعنى أو النمط في الشعر هو بنية من الصور المجازية ذات مضامين مفهوميّة . فعالم الصّور المجازيّة الأسطوريّة يمثل عادةً من خلال تصورّ الجنة أو الفردوس في الدين ، وهو رؤيويٌّ ، بمعنى تلك الكلمة التي شُرحت قبل ، عالمٌ من المجاز الكامل ، كلُّ شيء فيه متطابقٌ احتماليًا مع أيّ شيء آخر ، وكأنّه كلّه داخل جسم واحد غير محدود .الواقعية ، أو فنّ محاكاة الواقع ، تستدعي إجابة « ما أشبه ذلك بما نعرف ! » وعندما يكون ما يُكتب مشابهًا لما يُعْرَف يكون لدينا فنّ للتشبيه الموسّع أو الضّمني . ومثلما أنّ الواقعيّة فنّ التشبيه الضّمني فانّ الأسطورة فنّ للتطابق المجازيّ الضّمني . فكلمة « Sun - god » ، هكذا بخطٍّ واصل يستخدم بدلاً من المسند ، صورةٌ معنوية * صرفة ideogram في مصطلح باوند Pound ، أو مجاز حرفيّ ،

---

* كلمة مصوّرة تعبّر عن معناها أو تدلّ على معنى قريب منها { المترجم } .

في مصطلحنا . ففي الأسطورة نرى المبادىء البنيويّة « نفسها » (ليست مبادىء مشابهة) تنطبق على سياقٍ من المعقوليّة الظاهرية .... ومهما يكن ، فانّ حضور البنية الأسطورية في القصص الواقعي يعرض بعض المشكلات التّقنية في سبيل جعله معقولاً ظاهريًا ، والأدوات المستخدمة في حلّ هذه المشكلات يمكن أن يُخلع عليها ذلك الاسمُ العامّ « الإحلال » .

فالأسطورة ، إذن ، إحلالٌ مسرفٌ للتصميم الأدبيّ ، والنزعة الطبيعية هي الإحلال الآخر ، وفي الوسْط تقع المنطقة الكاملة لـ « القصّة الخيالية romance » ، مستخدمين ذلك المصطلح لا لنقصد الشكل التاريخي للمقالة الأولى ، بل ذلك الميل ، الذي لوحظ أخيراً في المقالة نفسها ، إلى إحلال الأسطورة في اتجاه إنسانيّ وكذا ، خلافًا لـ « الواقعيّة » ، الميل إلى إضفاء طابع اصطلاحي على المحتوى في اتّجاه أُضفي عليه الطابع المثاليّ . والمبدأ الأساسيّ للإحلال هو أنّ ما يمكن أن يشبَّه مجازيًا في الأسطورة لايمكن ربطُه في القصة الخيالية إلاّ بشكلٍ من التشبيه : التمثيل ، ترابط الدلالة ، الصور المجازية المصاحبة العرضية ، وما شابه ذلك . في الأسطورة قد يكون لدينا « شمس – إله » أو « شجرة – إله » ؛ أمّا في القصة الخيالية فقد يكون لدينا شخص يكون مرتبطًا دلاليًا بالشمس أو الأشجار . في كثير من الأشكال الواقعية يغدو الترابط أقلّ دلالة وأكثر مادةً لصور مجازية عرضية ، وحتى اتفاقية أو تصادفية في أسطورة قتل التنّين لعائلة القديسين جورج وبيرسيوس ... يشيع الرعب في بلد يحكمه ملكٌ عجوز ضعيف بسبب تنّين يطلب أخيراً ابنة الملك ، لكنّ البطل يقتله . يبدو هذا تمثيلا رومانسيًا لأسطورة أرض قفر أحياها إله الخصب (وقد يكون في هذه الحالة أيضًا منحدرًا من هذه الأسطورة) . ففي الأسطورة إذن سيكون التّنين والملك العجوز متطابقين . ونستطيع على الحقيقة أن نركّز الأسطورة في « فنتازية » أو ديبيّة لا يكون فيها البطلُ زوجَ ابنة الملك العجوز بل ابنه ، والفتاة المنقَذة أم البطل . ولو قدِّر أن تكون القصة حلمًا خاصًا فانّ هذه التطابقات ستُجعَل شيئًا عاديًا . لكنه في سبيل جعلها قصةً مقبولةً ظاهريًا ، ومتساوقةً ، ومقبولةً أخلاقيًا ، لابدّ من قدر كبير من الإحلال ، ولا يمكن للبنية المجازيّة ضمن القصّة أن تبدأ بالظهور إلا بعد أن تكون الدراسةُ المقارنة لنمط القصة قد تمت ...

هذه القرابة بين الأسطوريّ والأدبيّ التجريديّ توضح مظاهر كثيرة للقصص ، خاصة القصة الأكثر شعبية التي تكون واقعيّة على نحو يكفي لأن تكون مقبولةً في أحداثها ، ورغم ذلك رومانسيّة على نحو يكفي لأن تكون « قصة جيدة » ، ممّا يعني أن تكون جيدة التصميم . وإنّ

إدخال أثارةٍ من الفأل أو البشارة ، أو حيلة جعل القصة كاملةً تحقيقًا لنبوءةٍ قُدّمت فى البدء ، مثالٌ لهذا . وتوحي مثلُ هذه الحيلة ، في تصوّرها الوجوديّ ، بتصوّرٍ لمصير محتومٍ أو إرادة خفيّة كلّية القدرة . وهي ، عمليًا ، جزءٌ من تصميم أدبيّ صرف ، يضفي على البداية شيئًا من العلاقة المتساوقة مع الخاتمة ، والإرادة المحتّمة الوحيدة المستلزمة هى إرادة المؤلّف . ومن ثمّ فاننا كثيراً مانجدها حتى لدى كتّاب ليسوا متعاطفين مزاجيًا مع الأمور التى تتصل بالفأل أو نذارة الشؤم . ففي « آنا كارنينا » ، مثلاً ، يكون موتُ عامل السّكة الحديدية في الكتاب الافتتاحى مقبولاً لدى آنا على أنه نبوءةٌ بالنسبة إليها . وعلى نحو مماثل ، إنْ نحن وجدنا تنبّؤاتٍ لدى سوفوكليس ، فانّها موجودة أولاً لأنّها تناسب بنية نمط المأساة المسرحية لديه ، ولا تُثبت شيئًا حول الاعتقادات الواضحة بشأن المصير التي اعتقدها الكاتب المسرحى أو الجمهور.

وهكذا يكون لدينا ثلاثة أنظمة للأساطير ورموز النماذج الأصلية فى الأدب . أولا ، هناك أسطورة غير مُحَلّة ، اهتمت عادة بالآلهة أو الشياطين ، وهي تأخذ شكل عالمَيْن متغايرين من التماثل المجازى التام ، أحدهما مرغوبٌ والآخر ممجوج . هذان العالمان كثيراً ما يكونان متماثليْن مع الجنان والنّيران الوجودتّه في الأديان المعاصرة لهذا الأدب . هذان الشكلان من النظام المجازى ندعوهما الرؤيوىّ* apocalyptic » والشيطاني ، على الولاء . ثانيًا ، لدينا الميل العام الذى سمّيناه الرومانسيّ ، أى الميل إلى افتراح نماذج أسطورية ضمنية فى عالم شديد الارتباط بالتجربة الإنسانية . ثالثًا ، لدينا ميلُ « الواقعيّة » (كرهي لهذا المصطلح غير الملائم نُعكس بعلامتي التّنصيص) إلى وضع التركيز على المحتوى والتمثيل بدلاً من الشكل فى القصة . ويبدأ الأدب الساخر بالواقعيّة ويتجه نحو الأسطورة ، وتكون نماذجه الأسطورية عادةً أكثر إيحاءً بالشيطانىّ منه بالرؤيويّ ، رغم أنّه أحيانًا يصرّ على التقليد الرومانسيّ فى إضفاء الأسلوب . ومن الذين يقدّمون أمثلةً لهذا هوثورن ، وبو ، وكونراد ، وهاردي ، وفيرجينيا وولف .

وفي تأمّل الصّورة ، يمكن أن نقف قريبًا منها وأن نحلّل تفاصيل عمل الفرشاة والمزاجة . ويتطابق هذا تقريبًا مع التحليل البلاغي للنقاد الجدد فى الأدب . وعلى مسافة ضئيلة نحو الخلف ، ينال التّصميم رؤيةً أوضح ، وندرس أكثر المحتوى ممثّلاً : هذا هو أفضل بعدٍ

---

* نسبة إلى سفر الرؤيا ، وهو السببيه به من حيث الروعة والغموض [المترجم ، انظر : المورد] .

للصّور الهولندية الواقعية ، مثلاً ، حيث نقرأ ، بمعنى ما ، الصُّورة . وكلّما تراجعنا أدركنا التصميم المنظّم . وعلى مسافة كبيرة من « مادونا a Madonna * » ، مثلاً ، لايمكن أن نرى إلاّ الأنموذج الأصلي لـ « المادونا the Madonna » ، كتلة زرقاء كبيرة مندفعة نحو المركز مع رأس مغاير ذي أهمية في المركز . وفي نقد الأدب أيضًا ، كثيراً مايكون علينا أن « نقف وراء » القصيدة لنتأمّل نظام أنموذجها الأصلي . وإذا « وقفنا وراء » Mutabilitie Cantoes لسبنسر رأينا خلفية لضوء دائريّ منتظم وكتلة سوداء مشؤومة تندفع في الأماميّة السفلى – مظهر النموذج الأول نفسه نراه في افتتاحية Book of Job . وإذا « وقفنا خلف » رواية واقعيّة مثل « الانبعاث Resurrection » لتولستوي أو Germinal لزولا ، استطعنا أن نرى التصاميم القائمة على خلق الأساطير التي يشير إليها العنوانان .

---

* مريم العذراء

٨ - علم التأويل

لعلم التأويل ، علم التفسير ، أصوله فى أعمال اللاهوتيين الألمان فى القرن السادس عشر . ويميل نقاد الأدب إلى اعتداد الرّومانسيّ الألمانى فريدريتش شلايرماتشر (١٧٦٨ - ١٨٣٤) المسهمَ الكبير الأول فى نظرية التأويل الحديثة . وتتمثّل المشكلة الأساسيّة التى يواجهها علمُ التأويل في أنّه بينما تبقى كلماتُ النصّ المكتوبة في الماضى ، كالكتاب المقدّس ، ثابتةً لايعود السّياقُ الذي أنتج تلك الكلمات موجوداً . وقد حاول شلايرماتشر أن يثبت أنّ هدف علم التأويل هو إعادة بناء السّياق الأصليّ على نحو يمكن فيه فهمُ كلمات النصّ على نحو دقيق . وقد نال علم التأويل قدراً كبيراً من التطوّر في وقت لاحق في القرن التاسع عشر على يد ولهلم دِلثي (١٨٣٣ - ١٩١١) ، الذي حاول أن يوحد علم تأويلٍ على أساس أكثر علمية بهدف دراسة « العلوم الإنسانية » ، أي الدراسات الثقافية والعلوم الاجتماعية بوصفها مقابلاً للعلوم الطبيعية . وهكذا فانّ علم التأويل سيُركّز على « الفهم » (Verstehen) أكثر من « الشّرح » (Erklaren) ، المعتمد في العلوم الطبيعيّة ، مادام التفسير في العلم الطبيعي موجهًا إلى العالم غير الإنساني . في « العلوم الإنسانيّة » ، خلافًا لذلك ، كان التفسير موجّها إلى ما أنتجته الكائنات الإنسانية ، ومن ثم فانّ « الفهم » ينبغي أن يعمل عمله ابتغاء إعادة الموضوعات التي أنتجها الإنسان ، كالنصوص المكتوبة في الماضي ، إلى الحياة . واجه دِلثي أيضًا مشكلة « الدائرة التأويليّة » ، ذلك أنه ابتغاء أن يفهم الإنسان نصًا عليه أن يمتلك فكرة سابقة عن معناه التامّ ، رغم أنّ الإنسان لايمكن أن يعرف معنى « الكلّ » إلاّ بمعرفة معنى أجزائه . وقد اعتقد دلثي أنّ هذه الدائريّة يمكن التغلّب عليها من خلال تفاعلٍ وتغذية استرجاعيّة ثابتيْن بين الأجزاء والكلّ .

حدث تغيّرٌ كبير فى التفكير التأويلي فى هذا القرن نتيجة للتأثير الذي تركته فلسفة مارتن هايديجر ، الذي كان عمله عاملاً مؤثراً جداً فى واحدةٍ من أكثر الشخصيات أهميةً فى علم التأويل الحديث ، هانز - جورج غدامر . وقد طوّر غدامر نضال هايديجر فى سبيل إثبات أنّ الوضع التاريخى والزّمنى للمفسّر لايمكن استبعاده من علم التأويل ، ومن ثمّ لانجاة من الدائرة التأويلية . وفى عمله الرئيس « الحقيقة والمنهج Truth and Method » يحاول أن يثبت أنّ الماضي لايمكن فهمه إلا بربطه بالحاضر . وهكذا فانّ فهم الماضي يستلزم « وصل

الآفاق » بين النصّ ، بوصفه تجسيداً لتجارب الماضي ، واهتمامات مفسّره وحتى آرائه القبلية في الحاضر ، ولا يستلزم - كما اعتقد شلايرماتشر و دلثي - إعادة بناء السّياق الأصلي للنصّ مع استبعاد اهتمامات مفسِّره وآرائه القبليّة قدر المستطاع .

ويعارض ي . د . هرش ، ولعلّه المدافع الأكثر خطراً عن التناول التأويليّ التقليدي لشلايرماتشر ودلثي ، هايديجر وغدامر لأنّه يعتقد أنّ شكل علم التأويل عندهما يُفضي إلى نسبيّة تامّة . ويذهب إلى أنّ مفسِّر النصّ عليه واجبٌ أخلاقي في أن يفهمه فيما يتعلّق بسياقه الأصلي . لكنّه يحاول أن يحتفظ ببعض الدور لاهتمامات المفسّر باستنتاج تمييزٍ بين المعنى والمغزى . فبينما يبقى معنى النصّ ثابتًا ، سيتغيّر مغزاه فيما يتّصل باهتمامات مفسِّريه .

ويؤْثِرُ ب . د . يوهل في كتابه « التفسير » أيضًا علم التأويل التقليدي لكنّه ، خلافًا لهرش ، يفعل هذا على أساسٍ قَصْديّ مسرف . ويحاول أن يثبت أننا لانستطيع أن نبدأ بتفسير نصّ إلا إذا افترضنا أنه أُبدع نتيجة لقصْدية إنسانية . ولهذا فانّه من السخف أن نفسِّر النصوص وكأنّها دون مؤلفين . وما ينبغي أن يكون عليه علْم التأويل إنما هو محاولةُ إعادة بناء القصْد الأصليّ للمؤلّف بأيّة بيّنةٍ تصل إلى أيدينا .

وبشأن التطوّرات الأكثر حدةً في نظريّة التأويل ، انظر « علم التأيل السُلبي » في القسم الثاني .

للقراءة الموسّعة .

E. D Hirsch Jr, The Aims of Interpretaion (Chicago, 1976).

___, Validity in Interpretaion (New Haven, Conn, 1976).

Theodore Kisiel, ' The Happening of Tradition The Hermeneutics of Gadamer and Heidegger', Man and World 2.3 (1969),' pp. 358-85.

Richard E. Palmer, Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dil they, Heidegger, and Gadamer (Evanston, Il., 1969)

T. K. Seung, Semiotics and Thematics in Hermeneutics (New York, 1982)

هانز – جورج غدامر : « اللغة بوصفها تحديداً للموضوع التأويلي »

تقتضي الكتابةُ تحوّلاً ذاتيًا . وهكذا فانّ التغلبّ عليها ، قراءة النصّ ، هي المهمة الكبرى للفهم . وحتى العلامات الصّرفة لنقش لايمكن أن ترى بدقة وتُلفظ بوضوح وعلى نحو صحيح إلاّ إذا أمكن إرجاعُ النصّ إلى لغة . وفي أية حال فانّ هذا التحويل يُنشىء دائمًا .... علاقة بما يُقصد ، بالموضوع الذي تُكلّم عنه . وههنا تدخل عمليةُ الفهم تمامًا مجال المعنى الذي جعله التقليد اللغويّ وسيطًا . ومن هنا فانّ المهمّة التأويلية إزاء نقش لاتبدأ إلا بعد أن تُفكّ رموزُه. ولايمكن إلا بمعنى فضفاضٍ القولُ إنّ الآثار غير الأدبية تقدّم مهمّةً تأويليّة ، لأنها لايمكن أن تُفهم بنفسها . فما تعنيه مسألةُ تفسير وليس مسألة فكّ رموزٍ وفهمٍ لما تقول .

ففي الكتابة تكتسب اللغة خاصّتها الفكريّة ، لأنّ وعى الفهم عندما يواجه تقليداً مكتوبًا يكتسب سيادته التّامة . حيث لايعتمد وجوده على أيّ شيء . وهكذا فانّ وعى القراءة يملك تاريخها على نحو كامن . فليس دونما سبب إذن أنّه مع ظهور الثقافة الأدبيّة تحولت فكرة « فقه اللغة » ، « حبّ الكلام » ، تحوّلاً تامًا إلى فنّ القراءة الشاملة ، مفتقدةً ارتباطها الأصليّ برعاية الكلام والمناقشة . إنّ وعي القراءة لامحالة تاريخيّ ويتصل بحريّة بالتقليد التاريخي . ومن ثمّ فانّ له بعض التسويغ التاريخيّ إن قال الإنسان ، مع هيغل ، إنّ التاريخ يبدأ بظهور إرادة حفظ الأشياء ، إرادة جعل الذكرى تدوم . ليست الكتابة مجرّد مصادفة أو إضافة زائدة لا تغيّر أيّ شيء نوعيًا في تطوّر التقليد الشفهيّ . ولا شك في أنه يمكن أن تكون هناك إرادة لجعل الأشياء تستمّر ، إرادة للبقاء دون الكتابة . لكنّ التقليد المكتوب وحده يمكن أن يفصل نفسَه عن الاستمرار المجرّد للأجزاء المتروكة من حياة الماضى ، تلك البقايا التى يمكن من خلالها إعادة الحياة .

ويمكن القول منذ البدء إنّ تقليد النقوش لايشترك في الشكل الحرّ للتقليد الذي ندعوه الأدب ، نظراً إلى أنّه يعتمد على وجود البقايا ، سواء من الحجارة أو أية مادة أخرى . لكنّه ثابتٌ من كلّ الأشياء التى وصلت إلينا أنّ إرادة البقاء ههنا ، أوجدت أشكالاً فذّة للاستمرار يمكن أن ندعوها الأدب . وهو لا يقدّم لنا مخزونًا من المذكّرات والإشارات فحسب . فالحقّ أنّ الأدب قد اكتسب مزامنته لكلّ حاضر . ولا يعني فهمُ الأدب في المقام الأول استنباط طريقة إنسانٍ فى الماضي ، بل امتلاك استغراق حاضر بما يُقال . وهو ليس حول علاقةٍ بين أشخاص ،

بين القارىء والمؤلّف (الذي ربّما يكون مجهولاً تمامًا) ، بل حول اشتراك في الاتصال الذي يقدّمه لنا النصّ . أمّا معنى ما يقال فيكون ، عندما نفهمه ، مستقلا تمامًا عن إمكانية أن نكتسب من التقليد صورةً للمؤلّف وعن كون التفسير التاريخى للتقليد بوصفه مصدراً أدبيًا اهتمامًا من اهتماماتنا ، أو عدم كونه كذلك .

دعنا هنا نتذكر أنّ مهمّة علم التفسير كانت أصلا وفى الأغلب فهم النصوص . كان شلايرماتشر أوّل من أدرك أنّ المشكلة التأويلية لم تشرها الكلماتُ وحدها ، بل إنّ التلفّظ الشفوي أيضًا عرض مشكلة الفهم ، وربّما فى صورتها الكاملة . وقد بيّنا قبلُ كيف أنّ البعد النفسىّ الذي أعطاه لعلم التأويل عاق بعده التاريخىّ . وفى الواقع العملىّ ، فانّ الكتابة أساسيّة بالنسبة إلى الظاهرة التأويليّة ، لأنّ انفصالها عن كلّ من الكاتب (أو المؤلف) والمتلقّى المقصود بالخطاب (أو القارىء) قد أضفى عليها حياةً قائمة بذاتها . وما يثبُت في الكتابة يثير نفسَه جهاراً في مجالٍ للمعنى يمتلك فيه كلُّ إنسان قادر على القراءة نصيبًا مساويا .

ولا شك في أنّ الكتابة ، فيما يتّصل باللغة ، تبدو ظاهرة ثانويّة . وتشير لغةُ الإشارة في الكتابة إلى الوراء إلى لغة الكلام الفعليّ . لكنّ كون اللغة قابلةً لأن تُكتب شيءٌ طارىء على طبيعتها في أية حال . بل إنّ قدرة اللغة هذه على أن تكون مدوّنة تقوم على حقيقة أنّ الكلام نفسه يشارك في الفكريّة الصِّرفة للمعنى الذى يوصّل نفسه به . وفي الكتابة يوجد هذا المعنى لما يُتكلَّم به مستقلاً تمامًا ، مفصولاً فصلاً تامًا عن كلّ العناصر الانفعاليّة للتعابير والتوصيل. فالنصُّ لايمكن أن يُفهم بوصفه تعبيراً عن الحياة ، بل فيما يقوله . والكتابة هى الفكريّة الصِّرفة للّغة . ولهذا فانّ معنى شيء مكتوب يمكن أصلاً أن يماثَل أو يعاد إنتاجه . والمماثلُ في إعادة الإنتاج هو ما أخذ صيغةً فحسب . ويشير هذا إلى أنّ « إعادة الإنتاج » لا يُقْصَد منها هنا إلى معناها الدقيق . إذ لا تعني الرجوع إلى مصدرٍ أصلي يُقال فيه شيء أو يكتب فيه . إنّ فهم الشيء المكتوب ليس إعادة إنتاجٍ لشيء ماضٍ ، بل مشاركة لمعنى حاضر.

تمتلك الكتابة مزيّةً منهجيّة تتمثّل فى أنّها تعرض المشكلة التأويليّة بكلّ نقائها ، مفصولةً عن كل شيء نفسىّ . ومهما يكن ، فانّ ما هو في نظرنا ومن أجل أغراضنا مزيّة منهجيّة هو فى الوقت نفسه تعبيرٌ عن ضعفٍ محدّد مميّز للكتابة أكثر حتى من اللغة . وتُرى مهمّة الفهم

بوضوح خاصّ عندما نتعرّف هذا الضعفَ فى الكتابة كلّها . ولا نحتاج إلا إلى أن نفكر ثانية فيما قاله أفلاطون ، وهو أنّ الضّعف الخاصّ في الكتابة تمثّل فى أنّه لا أحد يمكن أن يمدّ يد العون للكلمة المكتوبة إن هى وقعت ضحيّة لسوء الفهم ، المقصود أو غير المقصود .

الكتابة كلّها ، كما قلنا ، نوعٌ من الكلام المحوّل ، وتحتاج علاماتها إلى أن تحوّل ثانيةً إلى كلامٍ ومعنى . ولأنّ المعنى قد خضع لنوعٍ من التحوّل الذاتي خلال الكتابة ، فانّ هذا التحويل هو المهمة التأويليّة الحقيقية . فمعنى ما قد قيل يمكن أن يُنصّ عليه من جديد ، على أساس الكلمات التي أماتتها العلامات المكتوبة . وخلافًا للكلمة المنطوقة ليس ثمة دعم آخر في تفسير الكلمة المكتوبة . وهكذا فانّ الشيء المهمّ هنا هو ، بمعنى خاصّ ، « فنّ » الكتابة . والكلمة المنطوقة اتفسّر نفسَها إلى حدّ مذهل ، بطريقة التكلُّم ، نبرة الصوت ، درجة السرعة الخ ؛ وكذا بالظروف التي تُنطق فيها ....

وتدّعي كلّ كتابة أنّها يمكن أن تُوقَظ في لغة منطوقة ، وادّعاء استقلال المعنى هذا يمضى بعيداً إلى درجة أنّ القراءة الموثوقة ، كقراءة الشاعر للقصيدة ، تغدو موضع شك إن أبعدتنا وجهةُ إصغائنا عمّا ينبغي أن يكون فهمُنا منشغلاً به حقيقةً .... وما هو معروض في النصّ ينبغي أن نفصل عن كلّ العوامل المحتملة ونُفهم في فكرتّه الكاملة ، التي فيها وحدها يمتلك فعاليته .. وهكذا فانّ الكلمة المكتوبة ، لأنّها تفصل معنى ما يقال فصلا تامًا عن الشخص الذى يقوله ، تجعل القارىء في فهمه إيّاها حَكَمًا فى مسألة ادّعائها الحقيقة . ويتبين القارىء فى كلّ فعاليتها ما هو موجّهٌ إليه وما يفهمه . وما يفهمه هو دائمًا أكثرُ من معنى غريب : إنّه دائمًا حقيقة محتملة . وهذا ما ينشأ عن فصل ما نُنْطق عن الناطق وعن الدوام الذى تعطيه الكتابة . وهذا هو التعليل التأويليّ العميق لحقيقة أنّه لا يخطر ببال أولئك الذين هم غير معتادين على القراءة أنّ ما هو مكتوب قد يكون خطأ ، لأنّ أيّ شيء مكتوبٍ يبدو لهم وثيقةً تؤكد نفسها .

الحق أنّ كلّ شيء مكتوب هو على نحوٍ ما موضوعٌ لعلم التأويل . وما وجدناه فى الحالة القصوى للغةٍ أجنبيّة ومشكلات للترجمة يؤكده هنا استقلال القراءة : ليس الفهم نقلاً نفسيًا . وإنّ أفق الفهم لايمكن أن يحدّه لا ما كان الكاتبُ قد وضعه فى عقله ، ولا أفقُ الشخص الذي كان النصُّ موجّهًا إليه أصلا .

وما يظهر بدايةً في صورة مبدأ تأويليّ حسّاس ، ويدرَك عادة بيسر ، أنّه لا ينبغى أن نُدخل في النصّ شيءٌ لايمكن أن يكون قصده الكاتبُ أو القارئ . لكنّ هذا المبدأ لا يمكن أن

يطبّقّ إلاّ في حالات قصوى . لأنّ النصوص لا تتطلّب أن تُفهم بوصفها تعبيراً حيًّا عن ذاتية كتّابها . وهذا إذن لايمكن أن يعيِّن حدود معنى النصّ . ومهما يكن ، فانّ تحديد معنى النصّ بالفكَر « الفعلية » للمؤلِّف ليس هو الشيء الوحيد الذي يكون موضع شك . وحتى إذا حاولنا أن نحدّد معنى النصّ موضوعيًّا باعتداده وثيقةً معاصرة وفيما يتصل بقارئه الأصليّ مثلما كان الإجراء الأساسيّ عند شلايرماتشر ، فانّ مثل هذا التحديد مسألةٌ محفوفة جداً بالمخاطر . إنّ فكرة المخاطب المعاصر لايمكن أن تدّعي إلا مشروعيّة نقدية محدودة . إذ ما المعاصرة ؟ إنّ مستمعي أمس أوّل ومستمعي بعد غدٍ هم دائمًا بين أولئك الذين يكلمهم الإنسان بوصفهم معاصرين . فأين نوجد نحن حتى نرسم الخطّ الذي يستبعد القارىء من أن يكون مخاطبًا ؟ — من هم المعاصرون وما ادّعاء النصّ للحقيقة أمام هذا المزيج المتنوّع للماضي والمستقبل ؟ إنّ فكرة القارىء الأصلي مليئةٌ بالمثاليّة غير المستيقنة .زد على ذلك أنّ مفهومنا لطبيعة التقليد الأدبي ينضمّن اعتراضًا أساسيًّا على الاعتراف التأويليّ بفكرة القارىء الأصليّ . وقد رأينا أنّ الأدب تحدّده الرغبة في إطلاع الآخرين . لكنّ الشخص الذي ينسخ ثم يموت إنما يفعل هذا من أجل معاصريه . وهكذا يلوح أن الإشارة إلى القارىء الأصليّ ، مثل الإشارة إلى معنى المؤلّف ، لا تقدّم إلا معياراً تاريخيّاً — تأويليًّا سادجًا جداً لايمكن حقّاً أن يحدّد أفق معنى النصّ . إنّ ما يثبّت في الكتابة قد فصل نفسه عن احتمال أصله ومؤلّفه وحرّر نفسه من أحل علاقات جديدة . إنّ المفاهيم المعياريّة كمعنى المؤلّف أو فهم القارىء الأصلي لا تمثّل على الحقيقة سوى مجالٍ فارغ يُملأ بين الفينة والفينة بالفهم .

ي . د . هرش ، الأصغر : « أبعادٌ ثلاثة لعلم التأويل »

إنّ طبيعة التفسير ، إذ تحدّد بشيءٍ من التبسيط ، هي أنْ نؤوّل من نظام الإشارة (رغبة في الاختصار نقول " النص ") شيئًا أكثر من وجوده الماديّ . أي إنّ طبيعة النصّ أن يعني أيّ شيء نؤوّل أنّه يعنيه . وأنا أدرك أنّ النظريّة ينبغي أن تحاول تقديم معايير معياريّة لتمييز أبنية النصّ الجيّدة من السيّئة ، المشروعة من غير المشروعة ، لكنّ النظريّة الصِّرفة لايمكن أن تغيّر من طبيعة التفسير . والحق أننا لا نحتاج إلى المعيار إلا لأنّ طبيعة النصّ أنّه لايمتلك أيّ معنًى سوى المعنى الذي يرغب المفسِّر أنّ يوجِدَه . ونحنُ ، وليس نصوصنا ، صنّاعُ المعاني التي نفهمها ، وما النصّ إلاّ مناسبة للمعنى ، وهو بذاته شكلٌ غامضٌ خِلوٌ من الوعي حيث يسكن

المعنى . ولا يمكن أن يمتلك أحدُ معانى النصّ ادّعاء أكبر من ادّعاء المعنى الآخر على أساس أنّه يستمدّ من « طبيعة التفسير » ، لأنّ المعاني المفسَّرة جميعًا متساوية وجوديًا ، فهى جميعًا تُقرأ على قدْر واحد .... هذا التساوي الوجودي بين المعاني المفسّرة يتجلّى في حقيقة أنّ النظريّة التأويليّة قد أحازت تقريبًا كلّ معيار للمشروعية فى التفسير ليست حقيقةً مستمدّة من النظريّة ، وأنّ النظريّة تنظّم على نحو ارتجاعيّ المعايير التفسيريّة التى آثرناها قبلُ ....

..... بمقتضى معيار شلايرماتشر ، لايمكن أن يعنى النصّ منطقيًا فى وقت لاحق ما لايمكن أن يكون قد عناه أصلا ، لكنّ المنطق وحده لايمكن أن يدعم هذا الاستنتاج . وكان مفسرو القرون الوسطى عارفين تمامًا أن هوميروس وفيرجيل قد جُعلا وثنيّيْن وهم لا يمكن على نحو واعٍ أن يكونوا قد قصدوا معاني مسيحية أو أوصلوها . والتزم مفسّرو الكتاب المقدّس فى العصور الوسطى ضمنيًا بمبدأ آخر يمكن تحديده على هذا النحو : « كلُّ شيء في نصّ ما يتطلّب تفسيراً تامًا لا يحتاج إلى أن يفسَّر ويحدَّد على وجه الحصر من الميدان اللغويّ الشائع لدى المؤلِّف وجمهوره الأصليّ » . فأىّ مبدأ أكثر إلزامًا من الوجهة المنطقية ، مبدأُ العصور الوسطى الضمنيّ هذا ، أم مبدأ شلايرماتشر ؟ الإجابة سهلة . فمبدأ القرون الوسطى أقوى منطقيًا إذ بدهيٌّ أنّ النصّ يمكن أن يعني أيّ شيء فُهم أنّه يعنيه . فاذا فُسّر نصٌّ قديم بأنّه مجازٌ مسيحيّ ، فانّ هذا برهانٌ قاطعٌ على أنّه يمكن أن يفسَّر على هذا النحو . ومن هنا فانّ لا مشروعيّة المجاز الذي ينطوي على مفارقة تاريخيّة ، ممّا ينطوي عليه مبدأ شلايرماتشر ، لا تستنتج لا من الحقيقة التجريبيّة ولا من المنطق . وطبيعيّ أنّ معيار المشروعيّة لديه لا يُستنتج البتّة ؛ وإنما يُختار . وهو يقوم على إيثار قيمة ، وليس على ضرورة نظريّة . وإنّ إيثاره المعنى الأصليّ على المعنى المنطوي على مفارقة تاريخيّة اختيارٌ أخلاقيّ أساسًا . وسأعمّم بثقةٍ من هذا المثال لأؤكد أنّ البعد المعياريّ للتفسير هو في التحليل النهائي دائمًا بعدٌ أخلاقيّ ...

وإذا كان البعد المعياري لعلم التأويل ينتمي ، كما أكّدتُ ، إلى ميدان الاختيار الأخلاقي ، فهل يمكن رغم ذلك أن نكتشف المبادىء الشاملة الحقيقية للنوع الذي تصوّره شلايرماتشر ، تلك المبادىء التي لا تعتمد على إيثارات القيمة للمفسِّرين الأفراد ؟ . هل يوجد فى علم التأويل بعدٌ تحليلى يكون ، خلافًا للمعياريّ ، استنتاجيًا من الوجهة المنطقية ، ووصفيًا من الوجهة التجريبيّة ، وحياديًا فيما يتصل بالقيم والاختيارات الأخلاقية ؟ ....

إنّ أحد الأمثلة للتصوّر النظريّ الوصفيّ الصِّرف ، المثال الذي يبدو لى مثمراً من الوجهة الاحتمالية ، هو التمييزُ بين المعنى والمغزى . عندما اقترحتُ فى البدء هذا التمييز كان تحريضي بعيداً عن الحياد ؛ فقد سوّيتُ المعنى تمامًا بالمعنى الأصلي . وأردتُ أن أؤكّد كمال المعنى الأصليّ وبقاءه [١] . هذه المناقشة المتقدّمة أعدُّها الآن مجرّد تطبيقٍ خاصّ لمفهوم شاملٍ مدئيًا . لأن التمييز بين المعنى والمغزى (والتوضيحات التي يقدّمها) ليس مقصوراً على الأمثلة التى يكون فيها المعنى مساويًا للمعنى الأصلي الذي أراده المؤلّف ؛ بل يصحّ أيضًا على كلّ أمثلة « المعنى المنطوي على مفارقة تاريخيّة » [٢] .

هذه الشموليّة في التمييز تُلحظ بسهولة إذا ما حُدِّد المعنى على نحو دقيق بوصفه ذلك الذي يُؤخذ النصُّ لتمثيله . وليس ثمة تحديدات معياريّة مُرادة في التعريف ، لأنّ المعنى بمقتضى هذا التعريف هو تمامًا معنى لمفسّر . زد على ذلك أنّ التعريف لايحصر نفسه تمامًا (ولم نفعل ذلك فى مناقشتي السابقة) بـ « رسالة » قابلة لإعادة الصياغة أو الترجمة ، بل يشمل كلّ مظهر للتمثيل ، ومن ذلك المظهر المطبعيّ والمظهر الفونيمي ، اللذين يؤوّلهما المفسّر إنّ تعريفي السابق للمعنى كان ضيّقًا جداً ومعياريًا لمجرّد أنّه قصر المعنى على تلك الإنشاءات التى يكون فيها المفسّر محكومًا بتصوّره لإرادة المؤلّف . ويتضمّن التعريف الموسّع الآن تلك الإنشاءات التي تكون فيها إرادة المؤلّف مهملةً جزئيًا أو كليًا .

والسّمة المهمّة للمعنى في تميّزه عن المغزى أنّ المعنى هو التمثيل المحدّد للنصّ عند المفسّر . والنصُّ المفسّر يُتّخذ دائمًا لتمثيل شيء ما ، لكنّ ذلك الشيء يمكن دائمًا أن يُربط بشيء آخر . أمّا المغزى فهو المعنى من حيث كونه مرتبطًا بشيء آخر . وإن لم يتصوّر المفسّر معنى للنصّ يكون موجوداً هناك بوصفه فرصةً للتأمّل أو الاستعمال ، فلن يكون لديه شيء يفكّر فيه أو يتحدّث عنه . ووجوده هناك ، تعيُّنه الذاتى من لحظة إلى أخرى يأذن له أن يُتأمّل . وهكذا فانّه بينما يكون المعنى مبدأ للثبات فى التفسير ، يتضمّن المغزى مبدأ للتغيّر . والمعنى عند المفسّر قد يبقى على ما هو عليه رغم أنّ معنويّة (مغزى) ذلك المعنى يمكن أن تتغير تبعًا لتغير السّياقات التى يستعمل فيها ذلك المعنى ... المعنى هو ما يحقّقه المفسّر من النصّ ؛ أمّا المغزى فذلك التكلّم الواقعى كما يُسمع فى سياقٍ مختارٍ ومتغيّر للعالم التجريبيّ للمفسّر ..

لقد وقفتُ طويلاً عند المعنى والمغزى لأنّنيّ أعتقدت أنّ هذا التمييز التحليلي الصّرف يمكن أن نُساعد فى حلّ بعض التناقضات فى علم التأويل ، خاصّة تناقضات معيّنة تتضمّن مفهوم

التاريخيّة . وينتمي هذا المفهوم إلى البعد الثالث لعلم التأويل - البعد الميتافيزيقيّ . ويتبنى أنصار ميتافيزيقا هايديجر فكرة أنّ كلّ المحاولات لإعادة بناء المعاني الماضية محكومٌ عليها بالإخفاق ، ذلك لأنّه ليست نصوصُنا وحدها هي التاريخية بل إنّ أشكال فهمنا تاريخيّةٌ أيضًا ... ويُحسن المفسّرون استغلالَ تاريخينا ليس باعادة بناء عالم غريب عن نصوصنا بل بتفسيرها ضمن عالمنا وجعلها تتكلّم إلينا .

وإنّها لسخريةٌ جديرة بالذكر أنّ ميتافيزيقا هايديجر نفسها تعتمد على مبدأ تحليليٍّ صرفٍ مستمدّ مباشرة من نظريّة تأويليّة - أى من الدائرة التأويليّة . ويذهب هذا المبدأ إلى أنّ عملية الفهم دائريّة لامحالة ، مادمنا لا نستطيع أن نعرف « الكلّ » دون أن نعرف بعض أجزائه الرئيسة ، وكذا لا نعرف الأجزاء نفسها دون أن نعرف « الكلّ » الذي يحدّد وظائفها . (يمكن إدراك هذا الفهم بيسر من خلال تأويل واعٍ لذاته للجملة) .

فى Sein und Zeit يوسّع هايديجر محيط الدائرة التأويليّة خارج التفسير النصّى ليشمل المعرفة كلّها ... ولا مفرّ من حقيقة أنّ عالمنا التاريخي سابقٌ لتجربتنا وهو من ثمّ عنصرٌ أساسٌ في أيّ تفسير نصّى .

هذه الصورة المستخلصة للدائرة التأويليّة تبدو في البدء ملمعةً إلى تأييد فكرة أنّ إعادة بناء المعنى الماضي على نحو دقيقٍ مستحيلة . ومن العبث أن نلقي بأنفسنا إلى الماضى التاريخي حيث نشأت نصوصنا ، مادام عالمنا الحاضر مفترضًا من قبلُ فى إلقائنا الذي نحاوله. وإعادة البناء التي نقوم بها هذه لايمكن أن تكون موثوقةً لأننا لايمكن أن نستبعد عالمنا الذي كان فيه الماضي وحده مكشوفًا . وإن صحّت صورة الدائرة التأويليّة عند هايديجر ، ترتّب على ذلك أنّ الأهداف التقليديّة للبحث التاريخيّ وهميّة إلى حدّ كبير .

إنّ التطبيق المباشر لهذه المناقشة الميتافيزيقيّة في التفسير النصّى يبدو غير ناضح على أساسيْن على الأقلّ . الأول أنّ المبدأ الميتافيزيقي لايذكر شيئًا عن المسائل الدقيقة للدرجة . إذ يحاول أن يثبت أن درجةً ما من المفارقة التاريخيّة موجودة لزامًا فى أية إعادة بناء تاريخيّة، أمّا عن مسألة أنّ إعادة بناءٍ ما تنطوي على تعريض المبدأ لخطر شديد أو عاديّ فلا يقول شيئًا...

الاعتراض الثاني الأكثر أهمية على نقل ميتافيزيقا هايديجر مباشرة إلى نظرية التفسير يتمثّل في أنّ صورة الدائرة التأويليّة لديه قد تكون خاطئة في اعتبارات أساسية . فمبدأ

الدائرة التأويلية لايُفضي لا محالة إلى شكّية تاريخية قطعّية . وإذا ما أُقيم التفسير في العالم التامّ للمفسّر ، فسيكون دون ريبٍ مختلفًا عن أي معنى ماضٍ ، مادام من المحقّق أنّ العالم الروحي التام لشخصٍ سيكون مختلفًا عن أيّ عالمٍ وُجد في الماضي. ورغم ذلك يظلّ موضعَ تساؤل مسألةُ ما إن كانَ « الكلّ » الذي يشكّل المعنى من قبل ينبغي أن يُتصوُر على هذا النحو الشامل . على أنّ إدخال « التاريخية » بوصفها مميّزاً رئيسًا للعالم يعني هو نفسه أنّ حداً قد رُسِم ، لأنّ التاريخية ليست المكوّن الرئيس للعالم الروحي للشخص . إنّها ، على الأصحّ ، ميدان محدود للتجربة الثقافية المشتركة بعيداً عن الميدان الأكبر للتجربة غير المشتركة التي تُشكّل عالم الشخص . ويصعب أحيانًا تمييز مفهوم هايديجر للعالم Welt عمّا صار مألوفا أن يسمّى روح الزّمان Zeitgeist ، ومفهوم هايديجر هذا إشكاليّ كالمفهوم السابق وإنّ تضييق محيط دائرة العالم (بعد الإلحاح على تمديدها) عند الحدّ المبهم بين التجربة المشتركة والخاصّة اعتباطيٌّ تمامًا ...

وإذا ما قاوم المرءُ الخلط بين المعنى والمغزى تكوّن لديه انطباعٌ بأنّ أكثر المجادلات في التفسير لاتنطوي حقيقة على نزاع حول المعنى الأصلي في مقابل المعنى المنطوي على مفارقة تاريخيّة . ويمكن عادةً أن نُحوّل النقاشات بسهولة إلى تعارضٍ حول « التأكيد » المناسب للتفسير ، حول ما إذا كان من الأفضل تفسير المعنى الأصلي أو تقدم مظهرٍ ما لمغزى المعنى ، بالنسبة للمفسّر أو لقرّاء اليوم ...

لكنّ المشكلة الأخلاقية لايمكن أن تُحلّ تمامًا بتلك البساطة . وحتى عندما تنتهي بعضُ التعارضات التفسيرية إلى أن تكمن في اختيار التأكيد بدلاً من اختيار المعنى ، يظلّ اختيارُ التأكيد اختياراً أخلاقيًا ، أساسًا . وقد شعر كثيرون منّا في وقت أو آخر بإيثار متميز للمعنى المنطوي على مفارقة تاريخية على المعنى الأصلي ، رغم أنّه لاشيء في البعد التحليليّ أو الميتافيزيقيّ لعلم التأويل يُرغمنا على إيثار أحدهما على الآخر .... وليس نزراً أن يكون المعنى المنطوي على مفارقة تاريخيّة لسبب أو لآخر المعنى الأفضل دون شك .

ولذلك دعني أقرّر ما أعدّه حقيقةً أخلاقية جوهرية بالنسبة إلى التفسير ، حقيقة لا تطالب بتصديق امتيازي من الميتافيزيقا أو التحليل ، بل من معتقدات أخلاقية عامّة ، مشتركة عادة. مالم يكن ثمة قيمة قوية قاهرة في إهمال قصد المؤلّف (أي المعنى الأصلي) فلا ينبغي لنا ، نحن الذين نقومّ بالتفسير بوصفه حرفة ، أن نهمله . إنّ الإيثار الفردي

الصّرف لايمكن أن يكون تلك القيمة القاهرة ، وكذا لايمكن أن يكون تلك القيمة الإشارات المجرّدة لعدد كبير من الأفراد . ولا يُذكر الاستثناء الممكن إلاّ لأنّ كلّ حقيقة أخلاقية تستطلب مثل هذه العبارة المتيحة للتملّص . (مثال ذلك : مالم يكن ثمة قيمة قوية قاهرة في الكذب، على الشخص أن يقول الحقيقة . رغم أنّ هناك أوقاتًا تكون فيها الكذبة أحسن أخلاقيًا من قول الحقيقة ، ومن ثمّ فانّ الحقيقة لايمكن أن تكون مطلقة). وعلى نحو مماثل فانّ المرء يمكن أن يراوغ بشأن المعنى الأصلي لمصلحة الأطفال الصّغار سريعيّ التأثر . لكنّه باستثناء هذه الحالات الخاصّة جدًا ، هناك جراءة أخلاقية قويّة ضدّ المعنى المنطوي على مفارقة تاريخيّة . وعندما نستخدم بوضوح كلمات المؤلف لأغراضنا الخاصّة دون إقامة وزنٍ لقصده ، ننتهك ما سمّاه تشارلز ستيفنسن في سياق آخر « أخلاق اللغة » تمامًا مثلما ننتهك المعايير الأخلاقية عندما نستخدم شخصًا آخر لغاياتنا الخاصّة . وقد ذهب كانط إلى أنّه يمكن أن يكون أساسًا لعملٍ أخلاقي أنّ الناس ينبغي أن يُتصوّروا بوصفهم غاياتٍ مستقلةً ، وليس بوصفهم أدواتٍ لأناس آخرين . هذه الحقيقة التي لا يمكن تجاهلها يمكن أن تُنقل إلى كلمات الناس لأنّ الكلام امتدادٌ وتعبير للناس في الميدان الاجتماعيّ ، وكذا لأنّنا عندما نُخفق في ربط مقاصد الإنسان بكلماته نفتقد روح الكلام ، الذي هو نقلُ المعنى وفهمُ مايُراد نقلُه .

لستُ متأثرًا بفكرة أنّ هذه الحقيقة الأخلاقيّة للكلام ، التي نخضع لها جميعًا في الخطاب العادي ، غيرُ ممكنة التطبيق في الكلام المكتوب ، أو النصوص الأدبيّة خاصّة ، وليس ثمة منظرٌ أدبيّ من كولريدج حتى الوقت الراهن قد شرع في صياغة تمييزٍ قابل للتطبيق بين طبيعة الكلام العاديّ المكتوب وطبيعة الكلام الأدبي المكتوب ... وفضلا عن ذلك فانه إذا ما رُئي أن ليس ثمة تمييز قابل للتطبيق بين « الأدب » و الأصناف الأخر للكلام المكتوب ، فسيكون مدركًا أيضًا أنّ أخلاق اللغة تصحّ في كلّ لغة ، الشفويّة والمكتوبة ، في الشعر وكذا في الفلسفة . فهذه جميعًا تحكمها من الوجهة الأخلاقية مقاصدُ المؤلف . إنّ النظر إلى كلمات المؤلف بوصفها مجرّد قمحٍ لمطحنة الإنسان الخاصّة مماثلٌ أخلاقيًا لاستخدام إنسانٍ آخر في أغراض خاصة لأحد الناس . ولا أقول إنّ هذه القساوة في التفسير لا يمكن تبريرها من حيث المبدأ ، لكنني لا أستطيع أن أتخيّل مناسبة ستكون فيها ممكنة التبرير في الممارسة الحِرْفيّة للتفسير .

الحواشي :

{ أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل }

١ - بنيةُ هذا التمييز مدينٌ فيها إلى كتابات هوسرل وفريج ، اللذين اعترفتُ بتأثيرها في القطعة الأولى الملمع إليها ، « التفسير الموضوعي Objective Interpretation » ، PMLA ، 75 (أيلول . ١٩٦٠) .

٢ - هذا مصطلح مختزل وليس ازدرائيًا يتضمن كلّ معنى لغير المؤلف ، سواء أكان هذا المعنى ممكنًا ضمن « الميدان اللغويّ المشترك بين المؤلف وجمهوره الأصلي » أم لم يكن . وأستخدم هذا المصطلح مؤثرًا إيّاه على « معنى غير المؤلف Non authorial meaning » لأنّ النقاشات الرئيسة قد تركزت ، كما يوحي مبدأ شلايرماتشر ، على مسألة التاريخيّة . وأيّ من المصطلحين سيكون مفيدًا .

ب . د . يوهل : « الاحتكام إلى النصّ : ما الذي نحتكم إليه ؟ »

عندما نحتكم إلى النصّ فى دعم التفسير ، نستحضر أيضًا معياراً عامًا كثير الشيوع كالاتساق ، أو قليل الورود ، كالتعقيد . ونقول إنّ النص ، أو جزءًا معيّنًا من النصّ ، يؤيد هذا التفسير أكثر من ذلك لأنّ النصّ تحت الأول يكون أكثر اتساقًا منطقًا ، أو أكثر تعقيداً ، منه تحت الثانى .

تأمل مثالا قائمًا على القصيدة الآتية لوردزورث :

ختم النومُ على روحى ؛

فليس عندى مخاوفُ البشر :

بدتْ شيئًا لا يحسّ

لمسَ السنين الأرضيّة .

ليس لديها الآن حركةٌ ، ولا قوةٌ ؛

لا تسمع ولا ترى ؛

دارت في الطريق اليوميّ للأرض ،

مع الصخورِ ، والحجارة ، والأشجار .

قد يحاول المرءُ إثبات أنّ الكلمات « في الطريق اليوميّ للأرض » التى تحدّد « دارت » توحي بأنّ حركة المرأة نسبيًا « بطيئة ولطيفة ... لأنّ دورة واحدةً تستغرق أربعًا وعشرين ساعة » وأنّها « حركة منتظمة ، لأنها تسلك طريقًا دائريًا واضحًا » [١] . وهكذا فانّ المرء يمكن أن يذهب إلى أنّه على افتراض أنّ « دارت » توحى بحركة بطيئة ولطيفة ، يكون البيتُ أكثر التحامًا منه على افتراض أنّ المرأة « يُدار بها » [٢] – بمعنى أنّ كلمة « دارت » توحي بـ « حركة عنيفة » [٣] . لن أناقش ما إن كنتُ موافقًا أو مخالفًا لهذا الادّعاء ، بل سأحاول أن أبيّن ماذا يتضمن .

دعنا نسمِّ التفسير الذي بمقتضاه توحي كلمة « دارتْ » بحركة بطيئة ولطيفة ألف ١ ، والتفسير الذي بمقتضاه توحي بحركة عنيفة ألف ٢ . القضيةُ بعدئذ هى : ماذا يمكن أن يعنى

القولُ إنّه وفق التفسير ألف ١ يكون البيتُ أكثر التحامًا منه وفق التفسير ألف ٢ ؟ لعلّ إنسانًا يدافع عن ألف ١ يقول : " على افتراض أنّ ألف ٢ صحيحٌ ، سيكون غريبًا أنّ كلمة « دارت » ينبغي أن تُحدّدها الكلماتُ التي توحي بحركة بطيئة ولطيفة أكثر من الكلمات التي توحي بحركة عنيفة " . بتعبير آخر ، إنّ مايُدعى هو أنّ ألف ١ ، وليس ألف ٢ ، يمكن أن يفسّر حقيقة أنّ « دارت » تحدّدها الكلماتُ التي توحي بحركة لطيفة أكثر من الكلمات التي ستوحي بأنّ المرأة يُدار بها دورانًا عنيفًا . والأمر كما قرّره بيردسلي : " إنّ التحليل المقترح قد يُعدّ فرضيةً يتأكدّ منها بقدرتها على تفسير أكبر قدرٍ من المعلومات في كلمات القصيدة..."(٤) .

ومن ثمّ ، ما التفسير الذي يقدّمه ألف ١ لحقيقة - دعنا نُسمّها « ف » - أنّ « دارت » تحدّدها الكلمات « في الطريق اليوميّ للأرض » ؟ - إنّه هذا : على افتراض أنّ « دارتْ » توحى بحركةٍ بطيئة ولطيفة ، سيكون طبيعيًا أو مقبولاً أن نفرض أنّ الكلمة تحدّدها الكلمات « في الطريق اليوميّ للأرض » لأنها أداةٌ مناسبة للإيحاء بحركة بطيئة ولطيفة ...

افترض الآن أنّ القصيدة التي استشهدتُ بها قبلُ ليست حقيقةً لوردزورث وإنما طُبعت هكذا مصادفة من جانب قرد يضغط عشوائيًا على مفاتيح الآلة الطابعة . (أو افترض أننا عثرنا على الأبيات على شكل خدوش - على صخرة كبيرة مثلا - أوجدتها تعريةُ الماء) واضحٌ حالاً أننا لا نعود نقول إنّ الكلمات " في الطريق اليوميّ للأرض " - أكثر من بعض الكلمات الأخر التي توحى بحركة عنيفة - تحدّد « دارت » لأنّها أداةٌ مناسبة للإيحاء بالحركة اللطيفة (أو أنّها توحي بحركة لطيفة) . ولا نعود نفسّر « ف » بلغة وظيفيّة البتّة ، بلغة غرضٍ تكون من أجله الكلمات « فى الطريق اليوميّ للأرض » أداةً لغوية مناسبة . وكلّ ما في وسعنا الآن قوله هو : الكلمات " فى الطريق اليوميّ للأرض » أكثر من بعض الكلمات الأخر، تحدّد « دارت » لأنّ القرد صادف تمامًا أن يضرب تلك السلسلة من المفاتيح هناك (أو لأن الماء صادف أن يعرّي الصخر على هذا النحو الذي تُنتج فيه تلك الخدوش هناك ، بدلاً من خدوش أخر) .

وهكذا فان ألف ١ ، على افتراض أيّ تفسير له ، لن يكون ممكنًا له أن يفسّر « ف » على نحو أكثر كفاءةً من أيّ تفسير آخر ، أي على أساس ترك أيّ تفسير لكلمة « دارت » أم على أساس أيّ تفسير آخر لتلك الكلمة يمكن أن نفهم أكثر أو أقل لماذا ينبغي أن تحدّدها الكلمات

في الطريق اليوميّ للأرض » أكثر من بعض الكلمات الأخر . وبصرف النظر عن التفسير لذي نختاره ، لن يكون هناك شيء غريبٌ ، على أساس ذلك التفسير ، حول حقيقة أنّ « في لطريق اليوميّ للأرض » تحدّد « دارت » لأنّه بغضّ النظر عن التفسير الذي نتبنّاه ، سيكون من قبيل « المصادفة » تمامًا أنّ « دارت » تحدّدها الكلمات « في الطريق اليوميّ للأرض » أكثر من أن تكون متبوعة بخليط لا معنى له من الأحرف .وما هو غريبٌ (عندما يكون ثمة شيء غريب) على أفتراض أنّ ألف ٢ صحيح - بمعنى أنّ « دارت » توحي بحركة عنيفة - ليس أنّ الكلمات « في الطريق اليوميّ للأرض » تحدّد كلمة « دارت » ، بل أنّ المؤلّف سبغي أن يكون قد استعملها لتحديد (أو في تحديد) كلمة « دارت » ؛ لأنّ ذلك هو الاختلاف الأساسي الوحيد بين « القصيدة » التي يُنتجها قردٌ أو تنتجها تعريةُ الماء والقصيدة التي نظمها وردزورث . وهكذا فانه عندما تكون الكلمات « في الطريق اليوميّ للأرض » قد استُخدمت في تحديد « دارت » ، وعندما يكون التحديد نتيجة عمل (مقصود لشخص) - في هاتين الحالتين فحسب - يمكن أن يكون غريبًا على أساس ألف ٢ أنّ الكلمات الأخيرة تحدّدها الكلمات الأولى . ومن ثم لايكون ممكنًا من الوجهة المنطقيّة أن يفسّر ألف ١« ف » بكفاءة أكبر من كفاءة ألف ٢ إلاّ عندما تكون « ف » نتيجة عمل شخصٍ ، وعندما يكون مايمكن تفسيره حقيقة أنّ المؤلّف استخدم الكلمات « في الطريق اليوميّ للأرض » في تحديد «دارت»...

هذا الآراء تلقي ضوءاً على مايمكن أن يُقال من أن « دارت » توحي بحركة لطيفة . لأنّ ضرب التفسير الوحيد المناسب للحقيقة التي تفسّر (استخدام شخصٍ لبعض الكلمات بدلا من كلمات أخر) هو تفسيرٌ يشير إلى باعث الفاعل (المؤلّف) ، أو مبرّره ، أو هدفه ، أو قصده...

وهكذا فانّه إذا كان ممكنًا منطقيًا أن يقدّم تفسيرٌ لـ « دارت » هذا الضرب من التفسير لـ « ف » - وهو تفسيرٌ على أساس الوظيفة تكون الكلمات « في الطريق اليوميّ للأرض » مناسبةً له - فانّ ذلك التفسير ينبغي أن يكون ، أو يتضمّن منطقيًا ، بيانًا حول قصد المؤلّف...

وفضلا عن ذلك فانّه لايمكن على نحو مقبولٍ محاولة إثبات أنّ ما ننشغل به هو وحدَه ما يعنيه المتكلّم ، وليس المؤلّف . لأن السؤال « لماذا - إذا كان ألف ٢ صحيحًا و « دارت »

توحي بحركة عنيفة - تحدّد تلك الكلمة بـ « في الطريق اليوميّ للأرض » أكثر منه بكلمات توحي بحركة عنيفة ؟ » مطالبةٌ واضحةٌ بتفسيرٍ لعمل المؤلّف ، وليس (أو ليس تمامًا) لعمل المتكلّم . علاوة على ذلك هل يكون معقولاً أن نفترض أنّ « القصيدة » (أي العلامات المادّيّة المماثلة) التي أحدثتها تعريةُ الماء لها متكلّم ؟ ...

لقد حاولتُ أن أثبت أنّه مالم يكن التفسيرُ بيانًا حول قصد المؤلّف ، فانّه لايمكن من حيث المبدأ أن يفسّر « ف » . إلى أيّ حدٍّ نستطيع أن نستنتج من هذا المثال ؟ - واضحٌ ، فيما أعتقد ، أنّ ما بيّنته بشأن « ف » يصحّ على أيّ خاصّة نصّية يمكن أن تُوصف على أساس ما قد فعله المؤلّف . وهذا واضح تمامًا بشأن حقائق حول استخدام اللغة في العمل - أنّ حادثًا معيّنًا ، مثلا ، يوصف بلغة كذا وكذا من الصُّور المجازيّة ، أنّ جملةً معيّنة في حالة المبنيّ للمجهول ، أو أنّها في الصّيغة الشرطيّة ، أو أنّ هذه الكلمة ، بدلا من كلمة كذا وكذا ، تجيء هنا ، أو أنّ كلمةً ما في موضع غريب ، وهلمّ جرًا . لأنّه بالبرهان نفسه الذي قدّمتُه قبلُ يستطيع المرءُ بسهولة أن يبيّن أن التفسير لا يمكن أن نفسّر تلك الحقائق إلاّ عندما يكون بيانًا حول قصد المؤلّف .

الحواشي :

{ أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل }

١ - مونرو بيردسلي ، إمكانية النقد The Possibility of Criticism (ديترويت ، ١٩٧١) ، ص ٤٦ .

٢ - كلينث بروكس ، " السُّخرية أساسًا للبنية Irony as a Principle of Structure " في مجلة " الرأي الأدبي في أمريكا » إعداد مورتن د . زابل (نيويورك ، ١٩٥١) ، ص ٧٣٦ .

٣ - نفس المكان .

٤ - مونرو بيردسلي ، " علم الجمال : مشكلات في فلسفة النقد " (نيويرك ، ١٩٥٨) ، ص ١٤٥ .

٩ - النقد اللغويّ

كان لعلم اللغة تأثيرٌ كبير في نظريّة الأدب في القرن العشرين ، وذلك أولاً بفضل تأثير العالم اللغوي السويسري ، فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) . وقد حاول سوسير أن يثبت أنّ علم اللغة ينبغي أن ينتقل من الدراسة التاريخيّة diachronic للغة ، أي كيف تتطوّر اللغة تاريخيًا ، إلى الدراسة التزامنيّة synchronic، أي النظر إلى اللغة بوصفها نظامًا ضمن مستوى زمني واحد . وقد قسّم اللغة إلى « لغة Langue » ، أي النظام الباطني الذي يحكم الاستخدام اللغويّ ، و « الكلام parole » ، أي كيف تُستخدم اللغة عمليًا في الممارسة . وأساس « اللغة » أنّ الكلمات علامات اعتباطيّة من حيث إنّ العلاقة بين الكلمة وما تدلّ عليه اعتباطيّة ، أي يؤول تحديدها تمامًا تقريبًا إلى الاصطلاح . وما يحدّدالمعنى ليس هو أنّ الكلمة تشير إلى العالم أو إلى فِكَر أو مفاهيم توجد خارج اللغة ، فالاختلافات بين العلامات اللغويّة نفسها هي التي تُوجد المعنى . إنّ نقل سوسّير التوكيد اللغوي إلى اللغة بوصفها نظامًا دالا واكب تطوّرات في النقد الشكلانيّ وقد كان عملهُ الأكثر تأثيراً في أولئك الذين ساندوا التناول الشكليّ .

وقد طور رومان جاكوبسون ، الشخصية الرئيسة في كلٍّ من الشكلانية الروسيّة وبنيويّة براغ، في أخريات حياته نظريّةً أدبيّة كان لها أساسها في علم اللغة . وهو يعتقد أنّ الفرق بين الشعري وغير الشعريّ مسألةٌ لغوية أساسًا ، ويمكن من ثمّ أن يوصف على أسس لغوية . إذ لا ينطوي الشعر على صفات لغويّة فذّة لكنه يمُيز من غير الشعريّ بحقيقة أن التركيز الغالب يكون فيه على الرسالة من حيث هي وليس على عوامل من قبيل ما الذي تشير إليه الرسالة أو تأثيرها في الشخص الذي تكون موجّهة إليه . وتقوم شعريّات جاكوبسون على المبدأ اللغويّ السّوسّيري المتمثّل في أن اللغة من حيث هي نظامٌ تحكمها علاقتان : العلاقة الأفقية بين العناصر اللغوية Syntagmatic ، والعلاقة الرأسيّة the paradigmatic - أي المستوى العمودي للغة الذي يُوجِد العلاقات المختلفة بين كلمات النمط الواحد ، بحيث إنّ « قطة Cat » في أية جملة تختلف عن « كلب Dog » أو « سمكة Fish » أو أيّة كلمة أخرى يمكن أن توضع مكانها . ويقوم تحديد جاكوبسون الشهير والمكثّف للوظيفة الشعريّة على هذا التمييز بين الأفقي والرأسي : " الوظيفة الشعريّة تقذف مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى

محور التجميع » . ففي الشعر ، خلافًا للأشكال الأخرى من الاستخدام اللغوي ، تُفسّر العلاقات الأفقية كما لو كانت رأسيّة . أي إنّ العلاقات الأفقيّة للّغة ينبغي أن تُدرس كأنّها رأسيّة . ولهذا يدرسُ المرءُ العلاقات بين كلمات القصيدة على نحو غير خطيّ ومختلف ، كأنّها موجودة معًا في المستوى الزمانيّ الواحد .

إنّ مناهج لغويّة أُخر قد أثّرت في النقد الأدبي . وينتقد روجر فولر نظرية جاكوبسون بسبب انحيازها الشكلانيّ وافتقارها إلى البعد الاجتماعيّ . ونجده في « الأدبُ خطابًا » يُفيد من عمل م . ا . ك . هاليدي ومن نظريّة الفعل الكلامي في صياغة منهجٍ لغويّ بديلٍ لمنهج جاكوبسون.

للقراءة الموسّعة :

Jonathan Culler , Saussure (London, 1976).

Roger Fowler , Linguistic Criticism (Oxford, 1986)

Roman Jakobson and Morris Halle , Fundamentals of Language (The Hague,1956).

David Lodge , The Modes of Modern Writing . Metaphor , Metonymy , and the Typology of Modern Literature (London , 1977) . (Applies Jakobsonian theory to prose texts)

Mary Louise pratt , Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse (Bloomington , Indiana , 1977)

Ferdinand de Saussure, Course in Genral Linguistics, trans . Roy Harris (London, 1983).

رومان جاكوبسون : « علم اللغة والدراسة اللغويّة للشعر »*

لقد طُلب منيّ ملاحظات موجزة حول الدراسة اللغويّة للشعر من حيث صلتها بعلم اللغة . وتعالج الدراسة اللغوية للشعر مسألة : ما الذي يجعل رسالةً لفظية عملاً فنّيًا ؟ ولأن الموضوع الرئيس للدراسة اللغويّة للشعر هو الصّفة المميّزة للفنّ اللفظيّ في علاقته بالفنون الأخر وفيما يتصل بأنواع أخر للسلوك اللفظي ، فانّ هذه الدراسة تؤهّل للمحلّ الرئيس في الدراسات الأدبيّة .

---

* استخدمنا عبارة « الدراسة اللغوية للشعر » هنا وفي الفصول اللاحقة مقابلاً للمصطلح Poetics الذي رأينا بعضهم يجعل مقابله العربي « الشعريّات » فاقتضى ذلك التنبيه [المترجم] .

تعالج الدراسة اللغويّة للشعر مسائل البنية اللفظية ، مثلما أنّ تحليل التصوير الزيتي يهتمّ بالبنية التصويرية . وما دام علم اللغة هو العلم الشامل للبنية اللفظية ، فانّ الدراسة اللغوية للشعر يمكن أن تُعدّ قسمًا مستقلاً من علم اللغة ...

إنّ الدراسات الأدبية ، مع دراسة اللغة الشعرية بوصفها جزءها الرئيس ، تتألّف مثل علم اللغة من مجموعتين من المسائل : التزامنية والتاريخية . ولا يصوِّر الوصف التزامني Syn-chronic الإنتاج الأدبيّ لأية مرحلة محدّدة فحسب بل يصوّر أيضًا ذلك الجزء من التقليد الأدبي الذي ظلّ حيًا في تلك المرحلة أو أُعيد إحياؤه . وهكذا يمكن القول ، مثلا ، إنّ شكسبير من جهة ودُنْ ومارفل وكيتس وإميلي دِكِنسون من جهة أخرى يجرّبهم العالم الشعريّ الإنجليزي الحاضر ، في حين أنّ أعمال جيمس طومسون ولونغفلو ، في الوقت الراهن ، لا تنتمي إلى قيم فنيّة قابلة للحياة . وتشكل اختيار الآثار الكلاسيكية وتفسيرها من جانب اتجاه جديد مسألة مهمّة في الدراسات الأدبية التزامنية . إنّ الدراسة اللغوية التزامنية للشعر ، على غرار علم اللغة التزامني ، لا ينبغي أن تلتبس بالسُّكونيات ؛ أية مرحلة تميّز بين أشكال أكثر محافظةً وأشكالٍ أكثر تجديداً . وأيّة مرحلة معاصرة تُختبر في قُواها الزمانيّة المحرِّكة ، ومن وجهة أخرى فانّ التناول التاريخي في كلٍّ من الدراسة اللغوية للشعر وعلم اللغة لا يهتمّ بالتغيرات فحسب ، بل يهتمّ أيضًا بالعوامل الثابتة الباقية المستمرة . وإنّ الدراسة اللغوية التاريخية للشعر الشاملة تمامًا أو تاريخ اللغة هما بنيةٌ فوقيّة تُبنى فوق سلسلة من الأوصاف التزامنية المتعاقبة ...

ينبغي أن تُدرس اللغة فى كلّ تنوّع وظائفها . وقبل درس الوظيفة الشعرية علينا أن نحدّد مكانها بين الوظائف الأخرى للّغة . وإنّ تحديد هذه الوظائف يتطلّب مسحًا دقيقًا للعوامل الأساسيّة في أيّ حدثٍ كلاميّ ، في أيّ فعلٍ للاتصال اللفظيّ . فالمرسِل The ADDRESSER يرسل رسالة a MESSAGE إلى المتلقّي ADDRESSEE . ولكى تكون الرسالة فعالةً فانّها تتطلب سياقا a CONTEXT يشار إليه (" المقصود referent " فى تسمية أخرى غامضة نسبيًا) ، ويمكن أن يفهمه المتلقّى ، ويكون إما لفظيًا أو قابلاً لأن يوصف بالألفاظ ؛ نظامًا رمزيًا a CODE معروفًا كليا ، أو على الأقل جزئيا ، لدى المرسل والمتلقي (أو ، بتعبير آخر لدى المرمِّز وحالّ الرّمز فى الرسالة) ؛ وأخيراً ، اتصالا a CONTACT قناة مادية واتصالا نفسيًا بين المرسل والمتلقي ، يمكّن كلا منهما من أن يدخل في الاتصال ويستمر فيه . هذه

العوامل المستخدمة بتبات في الاتصال اللفظي يمكن أن تخطط على النحو الآتي :

السّياق
CONTEXT

المتلقي ADDRESSEE	الرسالة MESSAGE	المُرسِل ADDRESSER

« الاتصال »
CONTACT

النظام الرمزي
CODE

كلٌّ من هذه العوامل السّتة يحدّد وظيفة مختلفة للغة . ورغم أننا نميز ستة مظاهر أساسية للغة ، لا يمكن في أية حال أن نجد رسالة لفظية تؤدي وظيفة واحدة فحسب . ولا يكمن الاختلاف في احتكار واحدة من هذه الوظائف المختلفة بل في ترتيب هرمي مختلف للوظائف . وتعتمد البنيّة اللفظية للرسالة أولاً على الوظيفة السائدة . لكنه رغم أنّ الاتجاه (Ein- stellung) نحو المقصود ، أي الاتجاه نحو السياق CONTEXT - باختصار ، ما يسمى الوظيفة المرجعية ، « الدالة » ، « الإدراكية » - هو الوظيفة الرئيسة لرسائل كثيرة ، فان الاشتراك الثانويّ للوظائف الأخر في هذه الرسائل ينبغي أن يُوضع في الحسبان من جانب عالم اللغة الدقيق .

إنّ ما يسمى الوظيفة الانفعالية EMOTIVE أو « التعبيرية » ، الذي يركّز على المرسل ADDRESSER ، يهدفُ إلى التعبير المباشر عن موقف المتكلم إزاء ما يتكلم عليه . وهو يميل إلى إحداث انطباع عن انفعال محدد صادق أو مزعوم ؛ وهكذا فانّ مصطلح « انفعالي » الذي قدّمه مارتي Marty [1] ودافع عنه ، قد برهن على أنه يمكن أن يفضّل على « عاطفي emotional » . والطبقة الانفعالية الصرفة في اللغة تقدّمها عبارات التعجب . وهي تختلف عن وسائل اللغة المرجعية في نمطها الصوتي (فهي سلاسل صوتية متميزة أو حتى أصوات غير مألوفة في موضع آخر) وفي عملها النظمي (ليست مكونّات للجمل بل مكافئات)". قال مكجنتى : توت ! توت ! " : التعبير الكامل لشخصية كنان دويل Conan Doyle

يتألف من صوتين امتصاصيين . والوظيفة الانفعالية ، التي تبدو على أشدها في عبارات التعجب ، تعطي إلى حدّ ما نكهة خاصة لكلّ تعابيرنا ، على مستواها الصوتي والنحوي والمعجمي . وإن نحن حللنا اللغة من وجهة نظر المعلومات التي تحملها ، لم نستطع حصر فكرة المعلومات في المظهر الإدراكي للغة ...

أما التوجه نحو المتلقي ADDRESSEE ، والوظيفة الإدارية ، فيجد تعبيره النحويّ الأنقى في الندائي والطلبي الذي ينحرف نظميًا ، وصرفيًا ، وحتى فونيميا غالبًا ، عن الفصائل الاسمية والفعلية الأخر . وتختلف الجمل الطلبية اختلافا واضحًا عن الجمل الخبرية فالأخيرة قابلة لاختبار الصدق والأولى غير قابلة : فعندما يقول نانو Nano - في مسرحية أونيل « الأساس The Foundation » - (بنعمة أمر حادّة) : « اشرب ! » لا نعاق صيغة الأمر بالسؤال : " هل هو صحيحٌ أولا ؟ » الذي يمكن في أية حال أن يُسأل على نحو كاملٍ بعد جمل مثل « أحدٌ شرب » ، « أحدٌ سيشرب » ، « أحدٌ يرغب في أن يشرب » . وخلافًا للجمل الطلبية ، تكون الجمل الخبرية قابلة للتحويل إلى جمل استفهامية · « هل شرب أحدٌ؟ » ، « هل يشرب أحدٌ » ، « أيرغب أحدٌ في أن يشرب ؟ » .

والأنموذج التقليدي للغة كما يوضحه بوهلر [٢] خاصة كان مقصوراً على هذه الوظائف الثلاث - الانفعالية ، والإدراية ، والمرجعية - والرؤوس الثلاثة لهذا الأنموذج - الشخص الأول المتمثل في المرسل ، والشخص الثاني المتلقي ، و « الشخص الثالث » ، بدقة - شخصٌ أو شيء يتكلم عليه ..... ونلحظ في أية حالٍ ثلاثة عوامل أساسية أخر للاتصال اللفظي وثلاث وظائف مطابقة للغة .

هناك رسائل تفيد أولا في إقامة الاتصال ، أو إطالة أمده ، أو قطعه ، لاختبار ما إن كانت القناة تعمل (" مرحبًا ، هل تسمعني ؟ " ، أو لجلب انتباه المحاور أو لتأكيد استمرار انتباهه (" هل تسمع ؟ " أو في التعبير الشكسبيري ، " أعرْني أذنيك ! " - وفي الطريق الآخر للسّلك " أم - هَمْ ! " . هذا الإعداد للاتّصال CONTACT ، أو بتعبير ماليموسكي الوظيفة الربطية PHATIC [٣] ، يمكن أن يوضّح بتبديل كبير للصّيَغ التي أُضفي عليها طابع الشعائر ، بحوارات كاملة مع المعنى المجرّد للاتصال الطويل . وقد وضعت دوروثي باركر يدها على أمثلة قوية : " حسنًا ! " قال الشابّ " حسنًا ! " قالت . " حسنًا ، نحن هنا ، " قال . "نحن هنا " قالت ، " أليس كذلك ؟ " " سأقول كنّا ، " قال ، " إيوب ! نحن هنا "" حسنًا ! "

قالت . " حسنًا ! " قال ، " حسنًا " . إنّ محاولة بدء الاتصال وإبقائه أنموذجية في الطيور المغردة ؛ ولذلك فانّ الوظيفة الربطية للّغة هي الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها مع الكائنات الإنسانية . وهي أيضًا الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال ؛ فهم ميالون إلى الاتصال قبل أن يكونوا قادرين على الإرسال والتلقي في مجال الاتصال المعلوماتي .

وقد جرى التمييز في المنطق الحديث بين مستويين للّغة ، « اللغة المدروسة object lan- guage » التي تتحدث عن الأشياء و « ماوراء اللغة metalanguage » الذي يتحدث عن اللغة . لكنّ ماوراء اللغة ليس مجرد أداة علمية ضرورية يفيد منها المناطقة وعلماء اللغة ؛ بل تقوم أيضًا بعمل مهم في لغتنا اليومية .... ومتى احتاج المرسل والمتلقي أو أي منهما ، إلى تبين أنهما يستخدمان النظام الرمزي نفسه ، كان الكلام مركزاً على النظام الرمزي CODE : حيث يحقق وظيفة مما وراء اللغة (أي ، يوضّح) ....

لقد استعرضنا العوامل الستة جميعا المستخدمة في الاتصال اللفظي عدا الرسالة نفسها . والتوجه نحو الرسالة MESSAGE نفسها ، الذى يركز على الرسالة بوصفها غاية بسبب اتصالها بالمسائل العامة للغة ، وكذا فان تفحص اللغة يتطلب درسًا كاملا لوظيفتها الشعرية. وأية محاولة لاختصار مجال الوظيفة الشعرية بالشعر أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية ستكون تبسيطا مسرفا خادعًا . والوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للفن اللفظي بل وظيفته الغالبة المحددة فحسب ، في حين أنها في النشاطات اللفظية الأخر جميعا تعمل بوصفها عنصراً ثانويًا مساعدا . ومن خلال تعزيز ملموسية العلامات تعمق هذه الوظيفة الانشعاب الثنائي الأساسي : العلامات Signs والأشياء objects . وذلك فان علم اللغة عندما يعالج الوظيفة الشعريّة لا يستطيع أن يقصر نفسه على ميدان الشعر ...

وكما قلنا ، فانّ الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتخطى حدود الشعر ، ثم إن الدرس اللغوي للشعر ، من وجهة أخرى ، لايمكن أن يقصر نفسه على الوظيفة الشعرية . وتتضمن خاصيات الأنواع الشعرية المختلفة اشتراكا مصنفا على أنحاء مختلفة للوظائف الأخر بجانب الوظيفة الشعرية الغالبة . فالشعر الملحمي ، المركز على الشخص الثالث ، يستخدم الوظيفة المرجعية للغة استخداما قويا ؛ والشعر الغنائي ، الموجه نحو الشخص الأول ، مرتبط على نحو حميمي بالوظيفة الانفعالية ؛ ويكون شعر الشخص الثاني مشربا بالوظيفة الندائية وهو إما أن يكون تضرعيًا ، وإما أن يكون حضيًا ، اعتمادا على كون الشخص الأول خاضعًا للشخص الثاني أو كون الثاني خاضعا للأول .

والآن وقد صار وصفنا الخاطف للعوامل الأساسية الستة فى الاتصال اللفظى كاملا تقريبا، يمكننا أن نستكمل مخططنا للعوامل الأساسية بمخطط للوظائف :

المرجعية

REFERENTIAL

الإدارية	الشعرية	الانفعالية
CONATIVE	POETIC	EMOTVE

PHATIC → الربطية

ماوراء اللغوية

METALINGUAL

ما المعيار اللغوي التجريبي للوظيفة الشعرية ؟ وعلى نحو خاص ، ما السمة التى لا سنتغنى عنها المتأصلة في أية قطعة شعرية ؟ للإجابة عن هذا السؤال علينا أن نستعيد الشكلين الأساسيين للترتيب المستخدمين في السلوك اللفظى ، الاختيار والتجميع . فلو أن موضوع الرسالة « طفل » ، لاختار المتكلم اسمًا واحداً من بين الأسماء الموجوده حاليا والمتشابهة تقريبا ، مثل طفل Child ، وَلَد Kid ، شاب Youngster ، صبي Tot ، وهى جميعا مترادفة بنقدر ما ، ثم ، للتعليق على هذا الموضوع ، يمكن أن يختار أحد الأفعال المتشابهة دلاليا - ينام sleeps ، يهجع dozes ، يغلبه النعاس nods ، يقيل naps . الكلمات المختارة تجتمع في السلسلة الكلامية . ويجري الاختيار على أساس التكافؤ ، والتشابه ، والتخالف ، على أساس الترادف والتضاد ، في حين أن التجميع ، إنشاء السلسلة، يقوم على التجاور . و " الوظيفة الشعرية تقذف مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التجميع " . ويرقى التكافؤ إلى الأداة التكوينية للسلسلة . وفى ميدان الشعر يسوى المقطع بأي مقطع آخر من السلسلة نفسها ؛ ويُفترض أن يساوي نبرَ الكلمة نبر الكلمة ، مثلما أن غير المنبور يساوي غير المنبور ، والطويل في نبرُ الصوت يساوى بالطويل ، والقصير بالقصير؛ وحدُّ الكلمة يساوي حد الكلمة ، والكلمة غير ذات الحد تساوي الكلمة غير ذات الحدّ ، والسكتة النظمية تساوي السكتة النظمية ، وعدم السكت يساوي عدم السكت وتُحوّل المقاطع إلى وحدات الوزن ، وكذا الأمر فى morac أو النبر .

وقد يُعترض بأن ماوراء اللغة metalanguage أيضا يُحدث استخداما تسلسليا للوحدات المتكافئة عندما يجمع التعابير المترادفة في جملة التعادل : ألف = ألف (" الفرس أنثى الخيل ") . وفي ماوراء اللغة يستخدم التسلسل في إنشاء التعادل ، أما في الشعر فيستخدم التعادل في إنشاء التسلسل . وفي الشعر ، وإلى حد ما في التجليات الخفية للوظيفة الشعرية ، تغدو السلاسل التي تحدّدها حدود الكلمة متكافئة سواء أحس بأنها متساوية في الزمن أو متدرجة .

.... ودون كلمتيه الدكتيليّتين dectylic* لا يمكن أن يغدو التجميعُ « المتفرّجُ البريء » عبارةً مبتذلة . وإنّ تساوق الأفعال الثلاثة الثنائية المقطع مع صامت متماثل بدئي وصائت متماثل نهائي أضاف قدراً من الروعة إلى رسالة الانتصار المقتضبة لقيصر : " Veni , Vidi , Vici " إن وزن السلاسل هو الأداة التي لا تجد لها تطبيقا في اللغة ، خارج الوظيفة الشعرية. وفي الشعر وحده بتكراره المنتظم للوحدات المتكافئة يُختبَرُ زمنُ تدفّق الكلام ، على الحقيقة - ولنذكر نمطًا علاماتيا - بزمن موسيقي . وقد عرّف جيرارد مانلي هوبكنز ، الباحث البارز في علم اللغة الشعرية ، الشعر بأنه " ذلك الكلام الذي يكرّر كليّا أو جزئيا العدد نفسه من الأصوات " . أما سؤال هوبكنز اللاحق ، " ولكن هل كل النظم شعر ؟ " فيمكن أن يجاب عنه على نحو محدد حالما يُكَفّ عن قصر الوظيفة الشعرية اعتباطيا على ميدان الشعر . إن أبيات التذكر التي أوردها هوبكنز (مثل : Thirty days hath September) ، والأغاني المقفاة في الإعلانات الحديثة ، ومنظومات القوانين في العصور الوسطى التي يذكرها لوتز ، أو ، أخيرا ، الأبحاث العلمية السنسكريتية المنظومة شعرا التي تميز في التقليد الهندي تمييزا صارما عن الشعر الحقيقي (كافيا Kavya) - هذه النصوص الموزونة جميعا تستخدم الوظيفة الشعرية ، دون أن تعزو إلى هذه الوظيفة الفعالية القسرية المحدّدة التى تحملها في الشعر . وهكذا فان النظم يتجاوز فعليا حدود الشعر ، لكن النظم يظل يتضمن دائما الوظيفة الشعرية ...

---

* نسبة إلى « الدكتيل » اسم لتفعيلة يونانية قديمة تتألف من مقطع طويل منبور يليه مقطعان قصيران . وكان البيت السداسي التفعيلات الدكتيلية هو المعيار في الملاحم القديمة . وقد استعملت هذه التفعيلة في الشعر الإنكليزي نادرا (المترجم عن معجم مصطلحات الأدب - وهبة) .

لنقل باختصار إن تحليل الشعر هو تمامًا ضمن كفاءة الدراسة اللغوية للشعر ، وهذه الأخيرة يمكن أن تحدَّد بوصفها ذلك الجزء من علم اللغة الذي يدرس الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخر للّغة . فالدراسة اللغوية للشعر فى معناها الواسع تعالج الوظيفة الشعرية ليس فى الشعر فحسب ، حيث تكون هذه الوظيفة مفروضة على الوظائف الأخر للغة ، بل خارج الشعر أيضا ، حين تُفرَض وظيفة أخرى على الوظيفة الشعرية .

الحواشي

{ أعيد تنظيمها وترقيمها من الأصل }

١ - ا . مارتي Untersuchungen zur grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprach-philosophie ، المجلد ١ (هالن ، ١٩٠٨) .

٢ - ك . بوهلر ، " Die Axiomatik der Sprach wissenschaft " , kant - Studien 38. ١٩ - ٩٠ (برلن ١٩٣٣)

٣ - ب . مالينوسكي ، " مسألة المعنى في اللغات البدائية The problem of Meaning in Primitive Languages ، في " معنى المعنى The Meaning of Meaning " لـ س . ك . أوغدن و ا . ا . ريتشاردز (نيويورك ، ١٩٥٣) ، ص ٢٩٦ - ٣٣٦ .

روجر فولر : « الأدب بوصفه خطابًا »

عندما نتبنّى تناولا لغويا للأدب ، على غرار ما أفعل ، يكون مغريا أن نتصور النص الأدبي ونصفه بوصفه بنية شكلية ، موضوعًا تتمثل خاصيتُه الرئيسة في مظهره النظمي والصوتي المتميز . وهذا تناول عادي ، تبناه ، مثلا ، أشهر الأسلوبيين اللغويين ، رومان جاكوبسون [١] . ويحدث أيضا أن يتفق مع الاتجاه الشكلاني السائد في المدراس الأكثر محافظة في النقد الحديث . وأريد أن أؤكد أن الشكلانية اللغوية ذات أهمية محدودة في الدراسات الأدبية ، وضيقة ثقافيا . وبدلا من ذلك سأستخدم بعض التقنيات اللغوية التي تؤكد الأبعاد التفاعلية للنصوص . إن معالجة الأدب بوصفه خطابًا معناها النظر إلى النص بوصفه علاماتٍ متوسطة بين مستخدميّ اللغة : ليس فحسب علاقات الكلام ، بل أيضا علاقات الوعي ، والإيديولوجيا ، والمساهمة ، والطبقة . إذ لايعود النص شيئا بل يغدو فعلا أو عملية .

هذا التناول المضاد للشكلانية على خلاف كبير مع الرأي المقبول في علم الجمال الأدبي التقليدي . وبين يدعي ، من وجهة النظر هذه ، الرغبةُ في أن تكون الأعمال الأدبية حركيةً ؛ رفض الاستقلال الشكلي المزعوم ؛ التسليم بأهمية قِيَم الصّدق truth-values بالنسبة إلى الأدب . وليس غرضي في هذا المقال أن أحاول إثبات تعارض علم اللغة وعلم الجمال ، ومهما يكن ، فان هدفي – كما أسلفتُ – منهجيٌّ . وفضلا عن ذلك ، سأؤكد ، دون تقديم أي تبرير شكلي ، افتراضا ضمنيا في موقفي – أي ، ليس ثمة تحديد جوهري أو حقيقي مقبول للأدب اخترع اختراعا أو يرجح أن يُخترع . وفيما يتصل بهدفي ، ليست نظرية كهذه ضرورية . أما ماهية الأدب ، فيمكن أن تحدد تجريبيا ، ضمن عالم الحقيقة اللغوية الاجتماعية . إنه مجموعة كبيرة من النصوص ، ذات تنوع شكلي هائل ، تقدرها الحضارة بوصفها تمتلك بعض القيم الأساسية وتحقق بعض الوظائف . (طبيعي أن « التقدير » في هذا السياق لايعني أن أعضاء المجتمع قادرون على وصف هذه القيم والوظائف وصفا دقيقا أو مستعدون للاعتراف بها على نحو صحيح) . والقيم ليست شاملة ، رغم أنها تتغير ببطء . وهي تنشأ عن البنى الاقتصادية والاجتماعية لبعض المجتمعات ، وأنا متأكد من أنكم قادرون على تصوّر أي رقم من التفاسير الماركسية والتاريخية التي توضح العملية السببية التي أشير إليها . وهدفي هنا ليس نشر التفسيرات الماركسية ، بل الإيحاء بأننا متى بدأنا النظر إلى الأدب بوصفه جزءا من

العملية الاجتماعية فُتحت النصوص للأنواع نفسها من التفسيرات السببية والوظيفية كما هي موجودة فى علم اجتماع اللغة عادة .

وعليّ الآن أن أتحدّث قليلا عن ماوراء النظرية اللغوية . وجليٌ أن تناولى يتطلب مايمكن أن يسمى نظرية « وظيفيّة » للغة . وليست كل مدارس علم اللغة تعير اهتماما للوظائف اللغوية ، لأنواع العمل المختلفة التي تؤدّيها في مواقف الاتصال الفعلية ... سيكون النحو الوظيفي منشغلا بعرض (وكذا الإجابة عن) مسألة : لماذا تقدّم لغاتٌ كالإنكليزية اختيارا بين « قذف جون الكرة » و « الكرة قُذفت من جانب جون » بوصفهما طريقتين مختلفتين للحديث عن الحدث نفسه . يبدو أن أحد التفسيرات هو أن المترادفات المبنية للمعلوم والمبنية للمجهول تميل إلى أن تكون مستخدمة في النصوص والمواقف ببنى معلوماتية مختلفة . فـ « قذف جونُ الكرةَ » تبدو جوابا مناسبا للسؤال : « ماذا فعل جون ؟ » في حين أن « الكرةُ قُذفت من جانب جون » تُردُّ على « ماذا حدث للكرة ؟ » . وقد اقترح أحدنا أن المبنيّ للمجهول يقدم نحوا للورسيط في أوصاف الأحداث الاستقالية - الكرة قُذفت ، النافذة كسرت. هذا النحو يمكن أن يحدث لما لا حصر له من الأسباب : إخفاء الاسم ، عدم التشخيص، الإغماض ، الإغفال . وواضحٌ أن مجموعة ثرية من الدوافع يمكن أن تقدّم لاختيار المعلوم / المجهول ، ذلك أنه ليس حالةً من التنوّع النظمي الاعتباطيّ . وعلى نحو مماثل سيزعم الوظيفي أن كل المظاهر الأخر للبنية اللغويه يمكن شرحها من خلال الرجوع إلى أهدافها الاتصالية . وهذا هو موقف مدرسة براغ اللغوية وموقف عالم اللغة الإنجليزي م . ا . ك هاليدي ... [٢] يفترض هاليدى وجود ثلاث وظائف ، يدعوها : التصورية ideational ، و خاصة بالعلاقة بين الأشخاص interpersonal ، ونصية textual. الوظيفة التصورية ينبغي أن تهتم بنقل نظرة إلى العالم ، بناء تجربة ؛ أما الخاصة بالعلاقة بين الأشخاص فتهتم بالتعامل الاتصالى ، وإقامة علاقات الفرد والمجموعة والمحافظة عليها ؛ وأما النصية فتهتم باكمال الوحدة الاتصالية وصياغتها ، النص أو التعبير ، ضمن سياق موفقه . وفيما يتصل بالنص ، ندرك نحن أن القطعة من اللغة هي اتصال متقن الصياغة أكثر منها رطانة تفتقر إلى المنطق ؛ أما فيما يتصل بالعلاقة بين الأشخاص ، فندرك أنها موجهة من جانب محاورنا إلينا، أنها استفهام أو تأكيد ، الخ ، أنها تومىء إلى وضع محاورنا المتصل بنا ، وهلم جرا ؛ وأما تصوريًا ، فندرك أن هذا الخطاب مجموعة افتراضات تنقل أحكاما مبنية حول موضوع أو موضوعات . وكل من هذه الوظائف ترتبط ببعض المظاهر المحددة لبنية اللغة . وتفسر الوظيفة التصورية ملامح بنائية كالتمييز بين الأسماء والمسندات ، دلالية التحديد الكمي ، الروابط المنطقية بين القضايا ، الخ ...

لاحظوا أن وظائف اللغة الثلاث عند هاليدي تُدْرك متزامنةً ، وليست متناوبة : أيُّ قطعةٍ كاملة من اللغة تعمل في سياق اتصالي تُركَّب بحيث تخدم الحاجات الثلاث جميعا .... وما نجده عند ا . ا . ريتشاردز من « استخدامَيْن للّغة » ، « علمي » مقابل « شعري » ، وعلي نحو آخر « مرجعي » مقابل « انفعاليّ » ، يقدّم مثالا رائعا لسُخف القول بالوظائف العامة المتناوبة على وجه الحصر [٣]. إن لغةً علميةً صرفة غيرَ معبِّرة لشيءٍ سخيف كقصيدة خِلْوٍ من المعنى ذات تعبير تام . أما جعلها اختيارا نسبيا تقريبا ، كما يحاول رومان جاكوبسون أن يفعل ، فلا أحسب أنه مما يساعد ههنا .

ورغم أن جاكوبسون يسلم بأنه ليس ثمة حدث لغويٌّ يمتثل لوظيفة لغوية واحدة فحسب ، فان نظريته تتضمن قمعا قويا لوظائف غير تلك التي تُختار للدّلالة على نص معين أو عينة البحث اللغوي . وإنّ تحليلاته العملية للشعر التي نشرها تؤيد هذا الانطباع . وقد قرّر جاكوبسون أن الشعر تسيطر عليه الملامح الصوتية والنظمية للتكرار والموازنة والمطابقة ، وتركز تحليلاته على الطريقة التي تسهم فيها هذه الملامح في تلمس النصوص المدروسة وإمكانية إدراكها . وتهمل مظاهر أخر للغة .... وأحسب أنه من الواضح أن تركيز جاكوبسون على البنية الشكلية لا تحدده طبيعة المادة بل قراره أن يعالجه على هذا النحو . ولهذا القرار أسبابه ونتائجه . أما الأسباب فسأحددها تاريخيا في النضج الفكري لجاكوبسون إبان ذروة الحداثة الأوروبية ، وعلى نحو أكثر تحديدا ، في الشكلانية الروسية أما تحديد جاكوبسون للأدب فهو على الحقيقة طريقةٌ لتأمّل الأدب تعكس الأهداف الكلاسيكية والشكلانية للثقافة التاريخية الدقيقة التي تثقّف في إطارها . ونتائج تحديده هي إدامة قيمة تلك الثقافة ، والإلحاح على أن الأدب شيء مكبوح العواطف ، هادئ ، غير مستجيب اجتماعيا ، خارج التاريخ .

في مستطاع المرء أن يرى سِحْرَ هذه القِيَم في مجتمع يُؤثِر الثباتَ والانغلاق على التغيّر والانفتاح . ومثلُ هذه الميول ظاهرة تماما في ثقافة جاكوبسون وفي ثقافتنا . لكن ثقافتنا هي أيضا - كما كانت ثقافة جاكوبسون - مجتمع من العنف اللفظيّ - إعلان ، سباب ، توبيخ -والود اللفظي - تضامن اللغات ذات الصنف المشترك . وتحديد الأدب بأنه شكل منمط معناه أن يُصمّ الإنسانُ أذنيه عن وجود هذه الإمكانيات العملية والنشطة في اللغات جميعا . وليس الأدب مستثنى من المسؤولية العامة للغة في أن تعمل في العالم الحقيقي للتناقضات والتعاطفات . ولأن الأدب لغة فانه لايمكن أن يتخلى عن وظيفته الخاصة بما بين الأشخاص .

فالمنظّر والناقد ، وهو يمتثل لإيديولوجيته ، ربما يختار (دون أن يعرف أنه يختار) أن يحطّ من قدر الوظيفة الخاصة بما بين الأشخاص لمصلحة الوظيفة الشكلية النصّية الشعرية الأقل التزاما . وأختار ، ربما لأسباب إيديولوجية أيضا ، أن أعيد التوازنَ بجلْبِ الانتباه إلى البعد الاجتماعى التفاعلي الاستطرادي الحتمى المهمّ للنصوص الأدبية .

وأنا الآن أعدّ طريقى نحو التحليل بطريقة ذات حظ أكبر قليلا من النظرية وإنّ تنقيح سيرل Searle للأحداث الكلامية عند أوستن وثيق الصلة بفرضيتى ... قسّم أوستن(٤) الأحداث الكلامية إلى تعابير أدائية Performative وتعابير تقريرية Constative ، ثم ركز على الثانية . ورغم أنّ سيرل يظل مهتما كثيرا بالكلام الأدائى كالوعد ، يدافع عما يبدو موقفا عامّا صحيحا ، بمعنى أن كل تعبير هو في وقت واحد أفعالٌ لغوية ثلاثة . فهو فعل تعبيري ، أي تعبير بكلمات الإنكليزية ، الفرنسية ، الخ وأصواتها ؛ إنه فعل اقتراحى ، أي ينسب خاصيّةً إلى مقصود خارج اللغة ؛ وهو فعل غير تعبيري ، على سبيل المثال فعل تقرير ، وعد ، تساؤل ، زواج ، الخ ..... وتبعًا لاهتمام النقد الأدبى ، فان الأسبقية تكون لدراسة مضامين المحدّدات غير التعبيرية - المعْلَمة وغير المعْلَمة خاصة - التي تحدد بنية الخطاب فى النصوص .... ولأقدّم مثالا سريعا من أمثلتي ... تأمل قصيدة وليم بليك Tyger . فالنص مكتظّ بالمؤشرات « المورفولوجية » والمؤشرات الخاصة بعلامات الترقيم التي تنتمي إلى الأفعال غير التعبيرية - علامات التعجب وعلامات الاستفهام - وهكذا فان منهج الفعل الكلامي منهج مناسب لأول وهلة . إن استخدام نظرية أوستن - سيرل يكافأ مباشرة . ويقضى على شروط التعبير اللبق على نحوٍ واضح وفعال . وعلى الجملة ، فان مطلب القناة التوصيلية العادية لايحقق . ولايمكنك أن تتوقع إجابةً مهذّبة إن توجهت بأسئلة إلى نمر ، وإن لم تتوقع إجابة ، فانه يمكن مناقشة أنك لاتسأل سؤالا البتة . ثمة أيضا عيوب أكثر تحديدا ؛ يسأل المتكلم ، بين أشياء أخر :

ما المِطْرقة ؟ ما السلسلة ؟

في أي أتونٍ كان مخُّك ؟

ما السَّنْدان ؟ أي إدراكٍ مروِّع

يجرؤ على معانقة فظاعاته المميتة ؟

لايمكن أن يُتوقّع أنّ مخلوقًا ، نمرا أو إنسانا ، يقدّم وصفًا موثوقا مباشراً لظروف خَلْقه . هذه الأسئلة التي لايمكن أن تجاب تتخطى النمر إلى القارىء الضمني للقصيدة ، وهكذا ينشأ

الخطاب . ويميز القارىء الأسئلة البلاغية التي تكون موجّهةً حقيقة لإقناعه بخطأ القوة والجمال وإبهامهما . ونظرية الفعل الكلاميّ في هذه الحال تبدأ تفسيرا شكليا لإدراكنا قوة السؤال ، ارتباكنا المبدع إزاء مجموعه من القوى التحقيقية المتعثّرة . هذه الحقائق عن القوى التحقيقية (وقد تكون مدروسة) لا تمتنى بالناقد بعيداً نحو التفسير ، إلا أن إدراكها شرط أساسي للتفسير ...

سأوجز كثيراً . لقد حاولتُ أن أبيّن قيمة تحليل النصوص بطريقة تختلف عن تأكيد البنية الموضوعية الشكلية الموجودة في ثقافة أدبية مسلّم بها ، وتظلّ رغم ذلك عصيّةً على الاطرادات الفعلية للغة . فالنص يعامل بوصفه « عمليّةً » ، التفاعل الاتصاليّ للمتكلمين الضمنيين ومن ثم للوعي والجماعات . وهكذا نركّز على تلك الملامح اللغوية - التي تُقْمع عادة في النقد - التى تشير إلى تفاعل صور الوعي ، إدراك المتكلم لصوت الآخر . إن نتائج هذا المنهج للنقد الأدبي على قدر كبير من الأهمية . فالأدب الذى ينظر إليه بوصفه خطابا يكون لا محالة مسؤولا ، ذا مسؤولية ؛ ولا يمكن أن ينفصل عن علاقة كاملة وفعاله بالمجتمع من خلال استراتيجيات متنلّلة يأتي بها النقاد من مثل « المؤلف الضمني » ، « قناع المؤلف »، « القصص المبتكر » ؛ أو « الركود » ، « الموضوعية » ، « إلغاء السمة الشخصية» ، « التقليد » . وليس هذا ، طبعا ، إنكاراً لإمكانية تطبيق مثل هذه المفاهيم في تحليل الأدب ؛ بل هو مجرد مطالبة بألا تُستحضَر هذه المفاهيمُ بوصفها مبادئ تركيبية تضع الأدب بعيدا عن إجراءات الاتصال الأُخَر .

الحواشي :

{ أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل }

١ - انظر جاكوبسون « البيان المحكم : علم اللغة والدرس اللغوي للشعر Closing Statement . Linguistics and Poetics ؛ جاكوبسون وكلود ليفي - شتروس ، « Les Chats de Charts Baudelaire ، L'Homme ، ٢ ، ص ٥ - ٢١ ؛ جاكسون و ل . جونز Shakespeare's Verbal Art in " The' Expence, of Spirit " (الهاج ، ١٩٧٠) .

٢ - م . ا . ك . هاليدي ، « بنية اللغة ووظيفة اللغة Language Structure and Language Function فى " آفاق حديدة في علم اللغة " إعداد جون ليونز (هارمونزورث ، ١٩٧٠) ، ص ١٤٠ - ١٦٥ .

٣ - ا . ا . ريتشاردز ، " مبادىء النقد الأدبي Principles of Literary Criticism " (لندن ، ١٩٢٤)، الفصل ٣٤ .

٤ - ج . ل . أوستن ، " كيف نعمل أشياء بالكلمات How To Do Things With Words " (لندن ، ١٩٦٢) ؛ جون ر . سيرل ، " الأفعال الكلامة Speech Acts " (لندن ، ١٩٦٩) .

١٠ - البنيوية الفرنسية

صعدت البنيوية إلى ميدان الشهرة في فرنسا من خلال تطبيق عالِم الأناسة الفرنسي ، كلود ليفي - شتروس ، علمَ اللغة البنيوي السوسّيري في دراسة ظواهر مثل الأساطير ، والطقوس ، علاقات القرابة ، تقاليد الطعام . (عن دراسة سوسير ، انظر مقدمة « النقد اللغويّ ») . وقد فُهمت هذه بوصفها أنظمةً دالّة ومن ثم مهيأة لنمط لغويّ من التحليل لم يركز فيه الانتباه على المسائل التجريبية أو الوظيفية بل على الأسطورة أو الطقس بوصفهما منظومةً من العلاقات أُبدع فيها المعنى من خلال اختلافات بين العناصر الدالة. هذا الاستخدام للغّة بوصفها أنموذجا لفهم مظاهرِ الحقيقة التي هي غير لغوية في صفتها على الغالب أحدث البنيوية ، خاصة في الستينيات ، بوصفها بديلا قويا لمناهج التحليل الوضعية أو التجريبية .

بدا الأدب مناسبا تماما للتناول البنيوي لأنه مركّب تماما من اللغة . ومن هنا يميل النقد الأدبي البنيوي إلى تأكيد نظام التقاليد الذي يجعل الأدب ممكنا وإلى إعطاء قدر قليل من الأهمية للاهتمامات المتصلة بالمؤلف أو الاهتمامات التاريخية أو لمسائل المعنى أو المرجع . ولأن اللغة من وجهة نظر سوسير تُعدّ نظاما دالا تكون فيه العلاقات بين العناصر التي تشكل النظام حاسمةً ، فانّ الأدب أيضا يمكن أن يعد مجسدا لمجموعات تنظيمية من القواعد والأنظمة الرمزية التي تمكّن الأدبَ من أن يدلّ . وبدراسة النصوص الأدبية بوصفها « كلاما » يمكن أن يفهم بالنسبة إلى « اللغة » أو النظام الباطني الدال ، كان لابدّ أن ينشغل النقد الأدبي البنيوي غالبا بالدراسة اللغوية للشعر Poetics بوصفها علما عاما للأدب . وقد استخدمت نصوص فردية في المقام الأول في إيضاح المميزات العامة للأدب على الجملة . ويرتبط تزيفتان تودوروف وجيرارد جينيبه ارتباطا قويا بهذا المنهج كما كان يمكن أن يلاحظ في الاختيارات من عملهما التي أُعيدت طباعتها هنا . أما الناقد البنيوي الأكثر شهرة فقد كان رولاند بارت ، لكن بارت ابتعد تدريجيا عن الموقف البنيوي الدقيق . ولذلك فانه من المناسب أن ننهي القسمَ الأول من هذا الاختيار بمقالته « العلم إزاء الأدب Science versus Literature » لأنها تحدد الطريقَ إلى ما بعد البنيوية post - structuralism التي كان لها سلطان كبير على النظرية الأدبية الأكثر حداثة ، والتي ستفتتح القسمَ الثاني ، ما بعد البنيوية وما تبع ذلك Post - Structuralism and after .

للقراءة الموسَّعة :

Roland Barthes, Critical Essays, trans. Richard Howard (Evanston, Ill., 1972)
Jonathan Culler , Barthes (London, 1983).
____, Structuralist poetics: Structuralism, Linguistics and Study of Literature (London , 1975) .
Gacques Ehrmann (ed), Structuralism (New York, 1970) .
Terence Hawkes , Structuralism and Semiotics (London , 1977) .
Fredric Jameson, The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism (Princeton, N.J.,1972).
Michael Lane (ed.), Structuralism : A Reader (London, 1970) .
Robert Scholes, Structuralism in Lietature : An Introduction (New Haven, Conn., 1974) .
Susan Sontag (ed.), A Barthes Reader (London, 1972)
John Sturrock (ed.), Structuralism and Since : From Lévi-Strauss to Derrida (Oxford, 1979) .

تزيفتان تودوروف : « تحديد الدراسة اللغوية للشعر »

لكي نفهم ما الدراسة اللغوية للشعر ، علينا أن نبدأ من صورة عامة ومبسطة إلى حد ما طبقا للدراسات الأدبية . وليس من الضروري أن نصف المدارس والاتجاهات العملية ؛ إذ يكفى أن نستعيد المواقف المتخذة بشأن الاختيارات الأساسية المختلفة .

يمكن القول مبدئيا إن هناك موقفين يمكن أن يميَّزا : الأول يرى النص الأدبى موضوعا كافيا للمعرفة ؛ الثانى يعد كل نص فردى تجليا لبنية مجردة . (وأنا بهذا لا أقيم وزنا للدراسات السِّيرية ، التى هى غير أدبية ، وكذا الكتابات الصحفية ، التى هى ليست « دراسات ») هذان الاختياران ليسا متنافرين ، كما سنرى ؛ حتى إننا نستطيع أن نقول إنهما يحققان تكاملية ضرورية ؛ ورغم ذلك نستطيع ، اعتمادا على تأكيدنا الأول أو الثانى ، أن نميز بوضوح بين الاتجاهين .

دعنا نبدأ بكلمات قليلة حول الموقف الأول ، الذي يكون العملُ الأدبيّ الموضوعَ الأساسى والوحيد له ، والذي سندعوه هنا ومنذ الآن فصاعدا « التفسير » . فالتفسير ، الذي يسمى أحيانا التأويل ، البيان ، تحليل النص ، القراءة الدقيقة ، التحليل ، أو حتى النقد المنصف (لا تعني هذه القائمة أننا لا نستطيع أن نميز بعض المصطلحات أو نقابل بينها) ، يُحدِّد -

بالمعنى الذي نضفيه عليه هنا – من خلال هدفه ، الذي هو « تحديد معنى النص المدروس » . وهذا الهدف يحدِّد تواً المثلَ الأعلى لهذا الموقف – الذي هو جعلُ النصّ نفسِه يتكلّم ؛ أي إنه إخلاص للموضوع ، للآخر ، ثم في النتيجة محو للذات – وكذا حالته الدرامية ، التى هى أن يكون دائما عاجزا عن إدراك المعنى ، بل مجرد معنى خاضع للاحتمالات التاريخية والنفسية. هذا المثل الأعلى ، وهذه الحالة الدرامية ، سيكونان متغيرين خلال تاريخ التفسير ، الذي يساير فى امتداده تاريخ الإنسانية .

والحقّ أنه يستحيل تفسيرُ عمل ، أدبيٍّ أو غير أدبى ، لنفسه وبنفسه ، دون تركه لحظة ، دون تخيله في مكان آخر غير مكانه . أو على الأصح ، إن هذه المهمة ممكنة ، لكن الوصف عندئذ مجرد تكرار حرفي للعمل نفسه . وهو يلابس أشكال العمل باحكام شديد بحيث إن الاثنين يكونان متطابقين . ويمكن القول بمعنًى ما إن كلّ عمل يؤلِّف وصفَه الأحسن ..

وإذا كان « التفسير » هو المصطلح النوعي للنمط الأول من التحليل الذي نُخضع له النصّ الأدبي ، فان الموقف الثاني المحدد قبلُ يمكن أن يُدْرَج ضمن السياق العام لـ « العلم » . وباستخدام هذه الكلمة ، التي لا يميل إليها « رجلُ الأدب العاديُّ » ، نقصد أن نشير إلى درجة الدّقة التي يحققها هذا النشاط (وهي دقة نسبية لا محالة) أقل منه إلى المنظور العام الذي يختاره المحلل : لم يعد هدفُه وصفَ العمل المحدَّد ، تحديد معناه ، بل تحديد القوانين العامة التى يكون هذا النص الخاص ثمرتها .

ضمن هذا الموقف الثانى يمكن أن نميز أنواعا مختلفة ، تبدو لأول وهلة متباعدة . والحق أننا نجد هنا ، جنبا إلى جنب ، دراساتٍ نفسية أو قائمة على التحليل النفسى ، دراسات اجتماعية أو قائمة على دراسة الأعراق البشرية ، وكذا تلك المستمدة من الفلسفة أو من تاريخ الفكر . وهى جميعا تنكر الخاصية الاستقلالية للعمل الأدبي وتعده تجلّيًا لقوانين خارجة عنه وتهتم بالنفس أو المجتمع ، أو حتى « العقل البشري » . وهدفُ هذه الدراسات هو نقل العمل إلى عالم يعد جوهريا : إنه عمل فك المغالق والترجمة ؛ ذلك أن العمل الأدبى تعبير عن « شيء » ، وهدف مثل هذه الدراسات هو الوصول إلى هذا « الشيء » من خلال النظام الرمزي الشعري . واعتمادا على كون طبيعة الهدف الذي يُتوصَّل إليه فلسفية أو نفسية أو احتماعية أو شيئا آخر ، ستُدْرَج الدراسة التى نحن في صددها ضمن واحد من أنماط الخطاب هذه (واحد من هذه « العلوم ») ، التي يتضمن كل منها طبعا أقساما ثانوية عديدة . مثل هذا النشاط

يكون مرتبطا بالعلم لأن هدفه لم يعد الظاهرة الخاصة ، بل القانون (النفسي ، الاجتماعى ، الخ) الذي توضحه الظاهرة .

تعطل الدراسة اللغوية للشعر التساوقَ المُقامّ من ثمّ بين التفسير والعلم في ميدان الدراسات الأدبية . وخلافا لتفسير أعمال خاصة ، لا تحاول أن تحدِّد المعنى ، بل تهدف إلى معرفة القوانين العامة التي تتحكم بولادة أي عمل . لكنها ، خلافا لعلومٍ مثل علم النفس وعلم الاجتماع ، إلخ ، تبحث عن هذه القوانين ضمن الأدب نفسه . ومن ثمّ فانّ الدراسة اللغوية للشعر تناول للأدب « تجريديٌ » و « داخليٌ » في الوقت نفسه .

ليس العمل الأدبي نفسه موضوع الدراسة اللغوية للشعر : فما تسأل عنه الدراسةُ اللغوية للشعر هو خاصيات ذلك الخطاب الخاص الذي هو خطاب أدبي . وهكذا فان كل عمل لا يعد إلا تجلّيا لبنية مجردة وعامة ، ليس لها إلا واحد من التحققات الممكنة . وهو التحقُّق الذى تبعا له لا يعود هذا العلم مهتما بالأدب الفعلي ، بل بأدب محتمل ، وبتعبير آخر بتلك الخاصية المجردة التي تؤلف فرادة الظاهرة الأدبية : الأدبية Literariness . ليس هدف هذه الدراسة تقديم إعادة للصياغة ، ملخص وصفي للعمل المادي ، بل اقتراح نظرية للبنية والوظيفة في الخطاب الأدبي ، نظرية تعطي قائمة من الاحتمالات الأدبية ، بحيث تبدو الأعمال الأدبية الموجودة كأنها اكتسبت وقائع خاصة . وسيسقط العمل بعدئذ على شيء آخر غير نفسه ، كما في حال النقد النفسي أو الاجتماعي ؛ وهذا الشيء الآخر لن يكون بنية متغايرة الخواص ، في أية حال ، بل بنية الخطاب الأدبي نفسه . سيكون النص الخاص مجرد مثال يأذن لنا أن نصف خاصيات الأدب ...

إن حقيقة أن هذه المقالة أريد بها أصلا سلسلة من الدراسات البنيوية تثير سؤالا جديدا : ما صلة البنيوية بالدراسة اللغوية للشعر ؟ - تتناسب صعوبةُ الإجابة مع تعدد معاني تعبير «البنيوية » .

إن أية دراسة لغوية للشعر Poetics ، حين تُؤخذ هذه الكلمة بمعناها الواسع وليس فى صورة واحدة من صورها فحسب ، تكون بنيوية : لأن موضوع الدراسة اللغوية للشعر ليس مجموع الظاهرات التجريبية (الأعمال الأدبية) بل بنية تجريدية (الأدب) . لكن إدخال وجهة نظر علمية في أي مجال يكون عندئذ بنيويا دائما .

ومن وجهةٍ أخرى ، إن كانت هذه الكلمةُ تدلّ على مجموعة محددة من الفرضيات ، مجموعة تحدَّد تاريخيا - بتحويل اللغة إلى نظامٍ للاتصال ، أو تحويل الظاهرات الاجتماعية

إلى نتاجات لنظام رمزيّ - فانّ الدراسة اللغوية للشعر Poetics ، كما تقدّم هنا ، ليس فيها شيء خاص بها . حتى إننا قد نقول إن الظاهرة الأدبية ، ومن ثم الخطاب الذي يفترضها (الدراسة اللغوية للشعر) ، يشكلان بوجودهما نفسه اعتراضا على بعض التصورات الذرائعية للغة التي صيغت في بدايات « البنيوية » .

ما الذي يقودنا إلى تحديد العلاقات بين الدراسة اللغوية للشعر Poetics وعلم اللغة Lin-guistics .... الأدب هو ، في أقوى معنى للتعبير ، نتاج للّغة . (قال مالارميه : الكتاب امتداد تام للحرف ..... ") . ولهذا السبب فانّ كلّ معرفة للغة ستكون ذات أهمية لدراس لغة الشعر . وإذ تُحدَّد العلاقة على هذا النحو ، تُوحَّد الدراسة اللغوية للشعر وعلم اللغة أقل من توحيدها الأدبَ واللغة : ومن ثم الدراسة اللغوية للشعر وكل علوم اللغات . والآن فان العلم الوحيد الذي يتخذ الأدب موضوعا له إنما هو - بعد الدراسة اللغوية للشعر - علم اللغة (على الأقل كما يوجد اليوم) العلم الفذ للغة . وموضوعه نمطٌ محدد من البنية اللغوية (الفونولوجي ، النحوي ، الدلالي) باستبعاد الأنماط الأخر ، التي تدرس في علم الإنسان ، أو في التحليل النفسي ، أو في « فلسفة اللغة » ولذلك فان الدراسة اللغوية للشعر يمكن أن تلقى بعض العون في كل من هذه العلوم ، إلى حد أن اللغة تشكل جزءا من موضوعها . أما أقرب التخصصات إليها فستكون تلك التخصصات الأخر التي تعالج الخطاب - المجموعة التي تشكل ميدان علم البلاغة ، حين يُفهم بأوسع معنى له بوصفه علما عاما لأنواع الخطاب .

وبهذا المعنى تشترك الدراسة اللغوية للشعر في المشروع العلاماتي semiotic الذي يوحّد بين كل الأبحاث التي تكون « العلامة sign » نقطة انطلاقها .

جيرارد جينييه : « البنيوية والنقد الأدبي »

في فصلٍ جديد من La Pensée sauvage ، يحدّد ليفي شتروس الفِكْر الأسطوري بأنه « نوعٌ من تعدد الحرف العقلي [١] » . وطبيعة تعدّد الحِرَف هي الإفادة من اللوازم والأدوات التي لم تكن ، خلافا لتلك التي عند المهندس مثلا ، مرادة بالنسبة إلى المهمة التي هي قيد الإنجاز .... لكن هناك نشاطا عقليا آخر مميِّزا لأكثر الثقافات « المتطوّرة » ، يمكن أن يطبق فيه هذا التحليل حرفيا تقريبا : أعني النقد ، وعلى نحو أكثر تحديدا النقد الأدبي ، الذي يميز نفسه شكليا عن الأنواع الأخر للنقد بحقيقة أنه يستخدم الموادَّ نفسها - الكتابة - بوصفها

الأعمال التي يهتم بها : فالنقد الفني أو النقد الموسيقي لايعبر عنهما تعبيرا واضحا بالصوت أو باللون ، أما النقد الأدبي فيتكلم اللغة نفسها على غرار موضوعه : إنه ماوراء اللغة، «كلام على كلام [٢]» . ولذلك يمكن أن يكون ماوراء الأدب metaliterature ، أي « أدب يكون الأدب نفسه الموضوعَ المفروض له »[٣] .....

.... وإذا ما تساءل الكاتب عن العالم ، فان الناقد يتساءل عن الأدب ، أي ، عالم العلامات . لكن ما كان علامة عند الكاتب (العمل) يغدو معنى عند الناقد (مادام موضوع الخطاب النقدي) ، وعلى نحو آخر فان ما كان معنى عند الكاتب (رؤيته للعالم) يغدو علامة عند الناقد ، بوصفه الموضوع والرمز لطبيعة أدبية محددة ... وإذا ما كان شيء اسمه « الشعر النقدي » موجودا ، فان وجوده يكون ، من ثم ، بالمعنى الذي يتحدث فيه ليفي - شتروس عن « شعر تعدد الحرف » : مثلما أن متعدد الحرف « يتكلم من خلال الأشياء » يتكلم الناقد - بالمعنى الكامل ، أي يتكلم جهارا - من خلال الكتب ، ونحن سنعيد صياغة ليفي - شتروس مرة أخرى بأن نقول : " دون أن يكمل مشروعه أبداً يضع فيه دائمًا شيئا من نفسه " .

وبهذا المعنى يستطيع المرءُ لذلك أن يعد النقد الأدبي « نشاطا بنيويا » ؛ لكنها ليست - كما هو واضح تماما - مجرد بنيوية ضمنية ، طائشة . والسؤال الذي يطرحه التوجه الحالي لعلوم إنسانية كعلم اللغة أو « الأنثروبولوجيا » هو ما إن كان النقدُ يُستدعَى لتنظيم مهمته البنيوية ضمنا بمنهج بنيوي . وهدفي ههنا هو تماما أن أوضح معنى هذا السؤال ومدى فهمه ، مقترحا الطرائق الرئيسة التي تبلغ بها البنيويةُ هدفَ النقد ، وتقدم نفسها للنقد بوصفها منهجا مثمرا .

لأن الأدب عمل لغوي قبل كل شيء ، ولأن البنيوية ، من جانبها ، منهج لغوي متميز ، ستحدث المواجهة الأكثر احتمالا بوضوح فوق أرض المادة اللغوية : فالأصوات ، والأشكال ، والكلمات والجمل ، تشكِّل الموضوعَ المشترك لعالِم اللغة Linguist وفقيه اللغة philologist إلى حدّ أنه كان من الممكن ، في غمرة الحماس الأول للحركة الشكلانية الروسية ، أن نحدد الأدب بوصفه مجرّد لهجة ، وأن نتصور دراسته بوصفها ملحقا بالدراسة العامة للهجات . لكن هذا التجاوز الخاص ، كـ « التجاوزات » الأخر التي اقترفتها الشكلانية ، له قيمة تطهيرية : من خلال تجاهلٍ مؤقت للمحتوى ، استطاع التحويلُ الشّرطي لـ « الجوهر الأدبي »

للأدب إلى جوهره اللغوي أن يجعل من الممكن تعديلَ بعض « الحقائق » التقليدية فيما يتعلق بـ « حقيقة » الخطاب الأدبي ، ودراسةَ نظام تقاليده « على نحو أكثر دقة . لقد عد الأدب أمداً طويلا رسالة دون نظام رمزي ليبصر ضروريا أن نعده لبعض الوقت نظاما رمزيا دون رسالة .

يشكل المنهج البنيوي في حد ذاته في اللحظة التي يعيد فيها المرء اكتشاف الرسالة في النظام الرمزي ، الذي يكتشف بتحليل البنى الحالة وغير المفروضة من الخارج بوساطة الأهواء الأيديولوجية . وهذه اللحظة لاتتأخر كثيرا في مجيئها ، لأن وجود العلامة ، على كل المستويات ، يعتمد على ترابط الشكل والمعنى .... وبين الشكلانية الصرفة التي تحوّل «الأشكال » الأدبية إلى مادة صوتية لا شكل لها جوهريا لأنها غير دالة ، والواقعية التقليدية التي تضفي على كل شكل « قيمةً تعبيرية » مادية مستقلة ، ينبغي أن يجعل التحليل البنيوي في الإمكان تبين الارتباط الموجود بين نظام الأشكال ونظام المعاني ، باستبدال البحث عن التناظرات الدقيقة ببحث عن تشاكلات إجمالية ...

والحق أن الدراسة البنيوية لـ « لغة الشعر » ولأشكال التعبير الأدبي على الجملة لايمكن أن ترفض تحليل العلاقات بين النظام الرمزي والرسالة ... ولا يقف طموح البنيوية عند إحصاء التفعيلات وملاحظة تكرار الفونيمات : ينبغي أيضا أن تواجه الظاهرات الدلالية التي كما بين لنا مالارميه ، تشكل جوهر اللغة الشعرية وعلى نحو أكثر عموما مسائل العلاماتية الأدبية . وفي هذا الصدد فان أحد الاتجاهات الأحدث والأكثر جدوى مما هو مفتوح الآن للبحث الأدبي ينبغي أن يكون الدراسة البنيوية لـ « الوحدات الكبيرة » للخطاب ، وراء نطاق الجملة ، الذي لا يستطيع علم اللغة بالمعنى الدقيق أن يتخطاه .... ومن ثم سيدرس المرء الأنظمة من مستوى أعلى للتعميم ، كالسرد ، والوصف ، والأشكال الرئيسة الأخر للتعبير الأدبي . وسيكون هناك عندئذ علم لغة الخطاب الذي كان وراء علم اللغة a translinguistics ، لأن حقائق اللغة ستعالج به بمقادير كبيرة ، ودفعة واحدة غالبا - ولنقل بوضوح ، علم البلاغة arhetoric ، وربما تلك « البلاغة الجديدة » التي دعا إليها فرانسيس بونج يوما من الأيام ، والتي لانزال محتاجين إليها .

إن الخاصية البنيوية للغة على المستويات جميعا مسلم بها تماما لدى الجميع اليوم لأن «التناول » البنيوي للتعبير الأدبي يمكن أن يتبنى إن جاز القول دون تساؤل . وما إن يتجاهل

المرء مستوى علم اللغة (أو ذلك « الجسر المبني بين علم اللغة والتاريخ الأدبي » مثلما سمّى ليو سبتزر دراسات الشكل والأسلوب) ويدنو من الميدان الذي كان تقليديا حكرا على النقد ، ميدان « المحتوى » ، حتى تثير مشروعية وجهة النظر البنيوية أسئلة خطيرة جدا عن المبدأ . ويدهي طبعا أن البنيوية من حيث هي منهج تقوم على دراسة البني أينما وجدت ؛ لكن البدء بها ، حيث إن البنى ليست موضوعات تواجه مباشرة - بعيد عنها ؛ إنها أنظمة من العلاقات الكامنة ، تتصور أكثر مما تدرك ، ينشئها التحليل عندما يكتشفها ، وهو يواجه خطر التلفيق في الوقت الذي يعتقد أنه يكتشفها . زد على ذلك أن البنيوية ليست منهجا فحسب ؛ بل هي أيضا مايدعوه أرنست كاسيرر « ميلا عاما للفكر » ، أو كما سيقول الآخرون (على نحو أكثر تبسيطا) إيديولوجيا ، يتمثل حكمها القبلي تماما في تقييم البنى على حساب الجواهر ، ويمكن من ثم أن يعلي من شأن قيمتها التفسيرية ....

يمكن القول بوضوح إن البنيوية ينبغي أن تكون في ساحتها كلما أغفل النقد البحث عن شروط وجود العمل الأدبي أو التحديدات الظاهرية - النفسية ، أو الاجتماعية ، أو غيرها - لهذا العمل ، ابتغاء أن تركّز اهتمامها على ذلك العمل نفسه ، دون اعتباره مظهرا ، بل كينونة مطلقة . بهذا المعنى تربط البنيوية بالحركة العامة بعيدا عن الوضعية ، و « إضفاء الطابع التاريخي على التاريخ » و « الوهم السيري » ، تلك الحركة الممثلة بطرائق كثيرة في الكتابات النقدية لبروست أو إليوت ، أو فاليري ، أو الشكلانية الروسية ، أو « نقد الفكرة » الفرنسي ، أو « النقد الجديد » الأنكلو أمريكي ..... وهكذا فان أي تحليل يوقف نفسه عند العمل دون اهتمام بمصادرة أو دوافعه سيكون بنيويا على نحو ضمني ، وينبغي أن يتدخل المنهج البنيوي حتى يضفي على هذه الدراسة الداخلية نوعا من عقلانية الفهم سيعيد عقلانية التفسير التي يتخلى عنها مع البحث عن الأسباب . ولذا فان شيئا من الحتمية المكانية للبنية سيستعير ، ولكن بروح حديث تماما ، من الحتمية الزمانية للنشوء كل وحدة محددة على أساس العلاقات ، بدلا من البنوة . ومن ثم فان التحليل « القائم على الفكرة الرئيسة The-matic » سيميل عفويا إلى أن يبلغ أوجه وإلى أن يختبر في تركيب بنيوي تجمع فيه الفكر الرئيسة المختلفة في شبكات ، في سبيل أن تنتزع معناها التام من مكانها وعملها في نظام العمل....

وهكذا سيظهر أن البنيوية ملاذ للنقد الداخلي كله من خطر التجزيء الذي يهدد التحليل القائم على أساس الفكرة : أداة إعادة تشكيل وحدة العمل مبدأ تماسكه ، مادعاه سبتزر جذره الروحيّ its spiritual etymon .

.... النقد البنيوي غير مشوب بأية تحويلات متعالية للتحليل النفسي ، مثلا ، أو التفسير الماركسي ، بل يمارس بمنهجه الخاص نوعا من التحويل الداخلي ، متخللا مادة العمل ابتغاء الوصول إلى بنيته العظيمة : ليس فحصا سطحيا على الحقيقة ، بل نوع من التخلل الشعاعي ، كلما كان خارجيا كان نفّاذا ... وما كتبه مارلو بونتي عن علم الأعراق بوصفه تخصصا يمكن أن ينطبق على البنيوية بوصفها منهجا : « ليس تخصصا يحدده موضوع خاص، « المجتمعات البدائية » . إنه طريقة للتفكير ، تلك الطريقة التي تفرض نفسها عندما يكون الموضوع مختلفا ، وتتطلب منّا أن نبدل أنفسنا . ونحن أيضا نغدو علماء الأعراق لمجتمعنا إن نحن وضعنا أنفسنا على مبعدة منه » .

ومن ثم فان العلاقة التي تربط بين البنيوية وعلم التأويل hermeneutics ربما لاتكون علاقة انفصال واستبعاد آليين ، بل علاقة تكاملية : حول موضوع العمل نفسه ، يمكن أن يتكلم النقد التأويلي بلغة استرداد المعنى ولغة الإعادة الداخلية للخلق ، ويتكلم النقد البنيوي بلغة الكلام البعيد والإعادة الواضحة للبناء . وسيبرزان من ثم مدلولات متكاملة ، وسيكون حوارهما مثمرا جدا ، شريطة ألا يتكلم الواحد منهما بهاتين اللغتين في وقت واحد . وفي أية حال ، لايمتلك النقد الأدبي مبررا لرفض الإصغاء إلى المدلولات الجديدة التي قد تحصل عليها البنيوية من الأعمال التي تكون قريبة جدا ومألوفة تماما بـ « إبعاد » كلامها ؛ لأن أحد الدروس الأكثر عمقا لـ « الأنثربولوجيا » الحديثة أن البعيد هو أيضا قريب منا ، بفعل ابتعاده نفسه ...

الفكرة البنيوية .... هي تتبع الأدب في تطوره الإجمالي ، رغم إحداث اقتطاعات متزامنة في مراحل مختلفة ومقارنة القوائم إحداها بالأخرى . وهكذا يظهر التطور الأدبي بكل ثرائه ، الذي ينشأ عن حقيقة أن النظام يظل حيا في الوقت الذي يتغير باستمرار . ونقول هنا ثانية إن الشكلانيين الروس أوضحوا الطريق باعطائهم اهتماما خاصا لظاهرات القوى البنيوية المحركة ، وبعزل فكرة « تغير الوظيفة » . وإن ملاحظة حضور (أو غياب » الشكل الأدبى أو الفكرة الرئيسة في مرحلة ما من التطور التاريخي لامعنى لها حتى تكون الدراسة التزامنية قد أظهرت وظيفة هذا العنصر في النظام . وقد يستمر العنصر إبان تغير الوظيفة ، أو على العكس يتوارى إبان تركه وظيفته لعنصر آخر ...

بهذا المعنى يغدو التاريخ الأدبي تاريخ النظام : إن تطور الوظائف هو المهم ، وليس تطور العناصر ، وإن معرفة العلاقات التزامنية تسبق لزاما معرفة العمليات .

الحواشي :

[أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل]

١ - كلود ليفي - شتروس ، « العقل البدائي The Savage Mind » (شيكاغو ١٩٦٦) ص ١٧ .

٢ - رولاند بارت ، « مقالات نقدية Critical Essays » ص ٢٥٨ .

٣ - بول فاليري ، « AL bert Thibaudet » Nouvell revue Francaise (تموز ١٩٣٦) ، ص ٦ .

رولاند بارت : « العلم إزاء الأدب »

على قدر ما للعلم من أهمية تكون اللغة مجرد أداة ، نفيده في أن يغدو شفافا وحياديا قدر الإمكان ؛ فهي تابعة لمادة لعلم (الأعمال ، الفرضيات ، النتائج) التي توجد ، كما يقال ، خارج اللغة وتسبقها . فثمة أولاً محتوى الرسالة العلمية ، الذي هو كل شيء ، ثم هناك ثانيا الشكل اللفظي المسؤول عن التعبير عن ذلك المحتوى ، الذي هو لا شيء ...

أما بالنسبة إلى الأدب من وجهة أخرى ، أو في أية حال ذلك الأدب الذي حرر نفسه من الكلاسيكية والنزعة الإنسانية ، فان اللغة لم تعد تكون الأداة المناسبة أو الرداء الإضافي لـ «حقيقة » اجتماعية أو انفعالية أو شعرية توجد قبلها ، ويكون مسؤولية ثانوية للغة أن تعبر عنها باخضاع نفسها لعدد من القوانين الأسلوبية . اللغة هي جوهر الأدب ، عالمه الحقيقي ؛ والأدب كله مستوعب في فعل الكتابة ، وليس في أفعال « التفكير » أو « التصوير » أو الرواية » أو « الشعور » .

أما تقنيا ، فان « الشعري » (أعني الأدبي) - كما حدده رومان جاكوبسون - يشير إلى ذلك النمط من الرسالة الذي يتخذ شكله موضوعا له ، لا محتواه . وأما أخلاقيا ، فان الأدب من خلال مروره عبر اللغة فحسب يستطيع أن يواصل زعزعة المفاهيم الأساسية لثقافتنا ، ولعل في طليعتها مفهوم « الواقعي » . وفي ميدان السياسة يكون الأدب ثوريا من خلال الإقرار بأنه ليس ثمة لغة بريئة والتأكيد لهذه المقولة ، وبممارسة مايمكن أن يُدعى « اللغة التامة » . وهكذا يجد الأدب نفسه اليوم يتحمل دون عون المسؤولية التامة للغة ، لأنه رغم أن العلم في حاجة مؤكدة للغة فانه ليس في اللغة ، كالأدب ....

وما دام التعارض بين العلم والأدب يدور أساساحول طريقة محددة للغة الأخاذة ، المستطارة من ناحية والزائفة من ناحية أخرى ، فانه ذو أهمية خاصة بالنسبة إلى البنيوية . ومسلم بأن هذه الكلمة ، التي كثيرا ما تفرض من الخارج ، مطبقة اليوم في مشاريع متنوعة جدا ، متباعدة أحيانا حتى إنها أحيانا متضادة ، ولا أحد منها يستطيع أن ينسب إلى نفسه حق التحدث باسمها . ولا يدعي الكاتب الحاضر أنه يفعل ذلك ، لكنه لا يحتفظ بـ « البنيوية » المعاصرة إلا في صورتها الأكثر تخصصا ومن ثم الأكثر أهمية ، مستخدما إياها لتعنى صيغةً محددة لتحليل المبدعات الثقافية ، على قدر ما تتأصل هذه الصيغة فى مناهج علم اللغة

المعاصر . ويعني هذا أن البنيوية ، المطورة هي نفسها عن أنموذج لغوي ، تجد في الأدب ، الذي هو عمل لغوي ، موضوعا له أكثر من صلة قرابة بها ؛ فالاثنان من جنس واحد . وهذا التطابق لاينفي بعض اللبس أو حتى الانشقاق ، تبعا لما إذا كانت البنيوية تظهر المحافظة على بعد علمي بينها وبين موضوعها ، أو لما إذا كانت ، من وجهة أخرى ، تقبل حلا وسطا وتتخلى عن التحليل التي هي الحامل له في لا تناهي اللغة الذي يمر اليوم من خلال الأدب ؛ وباختصار ، تبعا لاختيارها أن تكون علما أو كتابة إنشائية .

ويمكن أن يقال إن البنيوية ، بوصفها علما ، « تجد نفسها » على كل مستوى للعمل الأدبي . أولا على مستوى المحتوى أو ، بتدقيق أكثر ، شكل المحتوى ، مادامت تحاول أن تنشيء « لغة » القصص التي تحكى ، وبيانها ، ووحداتها ، والمنطق الذي يربط بين هذه جميعا ؛ وباختصار ، علم الأساطير العام الذي يسهم فيه كل عمل أدبي . ثانيا على مستوى أشكال الخطاب . بفضل منهجها تعطي البنيوية اهتماما خاصا للتصنيف والمراتب ، والترتيبات: موضوعها الأساسي هو التصنيف أو الأنموذج التوزيعي الذي يثبته لامحالة كل إبداع إنساني ، سواء أكان عرفا أو كتابا ، مادام لايمكن أن يكون ثمة ثقافة دون تصنيف . والآن فان الخطاب ، أو مزيج الكلمات الأشمل من العبارة ، له أشكاله التنظيمية ؛ فهو أيضا تصنيف وتصنيف يدل . وفي هذا الصدد تمتلك البنيوية سلفا مهيبا حُط من قدر دوره التاريخي أو شوهت سمعته لأسباب إيديولوجية – « البلاغة » ، تلك المحاولة المؤثرة من جانب الثقافة على الجملة لتحليل أشكال الكلام وتصنيفها ، ولجعل عالم اللغة مفهوما . ثم أخيرا ، على مستوى الكلمات . فالعبارة لا تنطوي على معنى حرفي أو دلالي فحسب ، فهي مكتظة بالمعاني الإضافية . فالكلمة الأدبية هي في وقت واحد إشارة ثقافية ، وأنموذج بلاغي، وتعبير غامض بقصد ، ووحدة دلالية بسيطة ؛ فلها ثلاثة أبعاد ، يقع ضمنها ميدان التحليل البنيوي ، الذي تكون أهدافه أكثر اتساعا من أهداف الأسلوبية القديمة ، القائمة على فكرة خاطئة لـ « القدرة التعبيرية » . وهكذا على المستويات جميعا ، سواء أكان مستوى المناقشة أو الخطاب أو الكلمات ، يقدم العمل الأدبي للبنيوية صورة متطابقة تماما (يميل البحث المعاصر إلى إثبات هذا) مع صورة اللغة نفسها . فقد انبعثت البنيوية من علم اللغة وفي الأدب تجد موضوعا انبثق هو نفسه من اللغة ، ونستطيع من ثم أن نفهم لم ينبغي أن ترغب البنيوية في إنشاء علم للأدب أو – على نحو أدق – علم لغة للخطاب ، يكون موضوعه « لغة » الأشكال الأدبية ، مفهومة على مستويات مختلفة ...

ولكن رغم أنه قد يكون هدفا جديدا فانه ليس هدفا مقنعا ، أو على الأقل ليس كافيا . فهو لايفعل شيئا لحل المعضلة التي تحدثنا عنها في البدء والتى يوحي بها مجازيا التعارض بين العلم والأدب ، على قدر ما ينتحل الأولُ لغتـه تحت اسم الكتابة ، في حين أن الثانى يتملص منها ، بالادّعاء أن هذه اللغة مجرد آلة . نقول باختصار ، إن البنيوية ستكون مجرد « علم » آخر (عدد كبير من العلوم يولد في كل قرن ، وبعض منها سريع الزوال) إن لم تخطِّط لوضع التدمير الفعلي للغة العلمية في صلب برنامجها أي أن « تكتب نفسها » . كيف يمكن أن تهمل بحث اللغة نفسها التي تستخدمها لكي تعرف اللغة ؟ - إن الاستمرار المنطقي للبنيوية لايمكن أن يكون إلا بالانضمام ثانية إلى الأدب ، ليس بوصفه « موضوعا » للتحليل بل بوصفه نشاطا للكتابة ، وإلغاء التمييز الناشىء عن المنطق الذي يحول العمل نفسه إلى « لغة - موضوع » والعلم إلى ماوراء اللغة ، ومن ثم الإقلاع عن ذلك الامتياز الوهمي الذى يعطيه العلم لامتلاك لغة مقيِّدة .

وهكذا يبقى على البنيوى أن يحول نفسه إلى « كاتب » ليس - على الحقيقة - من أجل أن يزاول أو يمارس « أسلوبا جميلا » ، بل ابتغاء أن يكتشف من جديد المشكلات المستعصية في كل تعبير ، حالما لايعود محجوبا بالغيمة الرحيمة لأوهام « واقعية » صارمة ، لا تبصر في اللغة غير وسيط للفكر . هذا التحول ، الذي ينبغي الاعتراف بأنه لايزال نظريا تقريبا ، يستلزم أن بعض الأشياء يجب أن توضح أو تدرك . ففي المقام الأول ، إن العلاقة بين الذاتية والموضوعية أو ، إن فاضل الإنسان ، إحلال الذات في عملها ، لم يعد يفكر فيه كما فى الأيام الزاهرة للعلم الوضعي .... فكل تعبير يتضمن ذاته الخاصة ، سواء أعبر عن هذه الذات بطريقة مباشرة تماما باستخدام ضمير « أنا » ، أو على نحو غير مباشر ، بالإشارة إليها بـ « هو » ، أو بتجنبها تماما باستخدام التراكيب غير الشخصية . وهذه أشراك نحوية صرفة ، لا تفعل أكثر من أنْ تنوع الطريقة التى تشكل فيها الذات ضمن الخطاب ، أي الطريقة التي تقدم فيها الذات نفسها للآخرين ، مسرحيا أو في صورة خيال ؛ وهى من ثم تشير جميعا إلى أشكال من المحادثة الخيالية ...

نقول مرة أخرى إن الكتابة وحدها ، وهذه خطوة أولى نحو تحديدها ، يمكن أن تمارس اللغة في تمامها . واللجوء إلى الخطاب العلمي كأنه أداة للفكر تسليم بأنه توجد ثمة حالة حيادية للغة ، نشأ عنها عدد معين من اللغات المتخصصة ، اللغة الأدبية أو الشعرية على سبيل

المثال، ككثير من الانحرافات أو التزويقات . ويُعتقد أن هذه الحالة الحيادية ستكون النظام الرمزي code المرجعي لكل اللغات « الشاذة » ، التى ستكون هي نفسها مجرد أنظمة رمزية ثانوية لها . وحين يطابق الخطاب العلمي نفسه مع هذا النظام الرمزي المرجعي ، بوصفه أساسا لكل حالة عادية ، يعطي لنفسه حقا من واجب الكتابة أن تعارضه . إن فكرة « الكتابة » تعني أن اللغة نظام واسع ، ليس من أنظمته الرمزية ما هو متميز أو أساسى ، نظام ترتبط أقسامه المختلفة بـ « سلسلة متموجة » . يخال الخطاب العلمي نفسه نظاما رمزيا أرفع ؛ وتطمح الكتابة إلى أن تكون نظاما رمزيا تاما ، يتضمن قواه الخاصة للتدمير . وينتج عن هذا أن الكتابة وحدها يمكن أن تحطم ذلك الوثن اللاهوتي الذي نصبه العلم الأبوي ، وترفض أن تكون مبتلاة برعب ما يُعتقد خطأً أنه « حقيقة » المحتوى والاستنتاج ، وتهيّىء أبعاد اللغة الثلاثة جميعا للبحث ، بتدميراتها للمنطق ، ومزجها للأنظمة الرمزية ، وتغييراتها للمعنى والحوارات والمحاكيات التهكمية .

ويوجد أخيرا بين العلم والأدب هامش ثالث ينبغي أن يسترده العلم ، أي هامش المتعة . ففي حضارة مرباة تماما بالتوحيد على فكرة الإثم ، حيث يحصل على كل قيمة بالمعاناة ، يكون لكلمة « مُتْعة » جَرس سيّىء ، فثمة شيء طائش وتافه وناقص حولها . رغم أن « المتعة » ، على غرار ما نحن مستعدون للإقرار به هذه الأيام ، تتضمن تجربة أكثر اتساعا وأغزر معنى من مجرد إرضاء « الذوق » .... والباروك baraque* وحده ، التجريب الأدبي الذي لا يتحمل مجتمعنا أكثر منه ، على الأقل في فرنسا ، قد تجرأ على أن يستكشف إلى حد ما ما يمكن أن يسمى إيروس اللغة ....

وما ينبغي علينا أن نسأل عنه اليوم هو تحوّلٌ أساسي في وعي الخطاب العلمي وبنيته وأهدافه ، في الوقت الذي تبدو فيه العلوم الإنسانية ، التى توطدت أركانها وتزدهر الآن ، تدرك شيئا فشيئا مجالا لأدب محشوٍّ عادة بكائنٍ غير واقعي وغير إنساني . ولنقل بدقة : إن مهمة الأدب هي أن يمثل للمؤسسة العلمية على نحوٍ فعال ما تنكره هذه المؤسسة ، أن يدرك سيادة اللغة . وعلى البنيوية أن تكون في موقف قوي لإحداث هذه الفضيحة لأنها وحدها اليوم ، لخبرتها القوية بالطبيعة اللغوية للمبدعات البشرية ، تستطيع أن تثير ثانية

* صفة مستمدة من الموسيقا والفنون التشكيلية ، يتصف بها كل شعر مشحون بالزخارف اللفظية ، واستعمال الصورة الشعرية الغريبة ، كما أن فيه قوة رغم عدم الانسجام في أجزائه . وهذا اللفظ يطلق خاصة على شعر القرن السابع عشر بانجلترا وأوائل القرن الثامن عشر في فرنسا وإيطاليا { المترجم عن : معجم مصطلحات الأدب لوهبة } .

مسألة الموقف اللغوي للعلم . ولأن موضوعها اللغة - كل اللغات - فقد قررت أن تحدّد نفسها بسرعة متناهية بوصفها ماوراء اللغة the metalanguage لثقافتنا . إلا أن هذه المرحلة ينبغي أن تتجاوز ، لأن تعارض موضوعات اللغة وماوراء لغاتها language - objects and their meta - languages لايزال خاضعا في النهاية للأنموذج الأبويّ لعلمٍ دون لغة . إن المهمة التى تواجه الخطاب البنيوى هي أن يجعل نفسه منجانسا تماما مع موضوعه . وثمة طريقتان يمكن أن نعالج بهما هذه المهمة بنجاح ، وكلتاهما أساسية : بالتشكيل الشامل أو بـ « الكتابة الكاملة » . وفي ثانية هاتين الفرضيتين ، الفَرْضية التى ندافع عنها هنا ، سيعدو العلم أدبا بالقدر نفسه الذي يكون فيه الأدب وقد كان فيه دائما - وهو خاضع تدريجيا إن جاز التعبير لانقلاب الأنواع التقليدية : الشعر ، القصص ، النقد ، المقالة - علما . وما نكتشفه العلوم الإنسانية الآن ، في أي ميدان كان - علم الاجتماع ، علم النفس ، الطب النفسي ، اللغة .. الخ . - عرفه الأدب دائما . الاختلاف الوحيد أن الأدب لم يقله ، بل كتبه. وخلافا للحقيقة الكاملة للأدب تظهر العلوم الإنسانية فى آخر في نقطة الوسعنة البرجوازية ، بوصفها الأعذار التّقنية التي تقدمها مجتمعنا ليحتفظ في داخله بوهم الحقيقة اللاهوتية المتحررة بغرورٍ وفظاظة من اللغة

القسم الثانى

ما بعد البنيوية وما تبع ذلك

١١ - ما بعد البنيويّة

أسّست البنيوية على مبدأ سوسير المتمثل فى أن اللغة من حيث هى نظام علامات ينبغي أن تدرس تزامنيًا Synchronically ، أي ضمن مستوى زمانيّ واحد . وقد عُدّ المظهر التاريخيdiachronic للغة ، أيا كانت طريقة تطوره وتغيّره مع الزمان ، ذا أهمية ثانوية . وفي التفكير البنيوي المتأخر تغدو الصفة الزمنية مرة أخرى أساسية .

أما صاحب النفوذ الكبير فى النظرية الأدبية للبنيوية المتأخرة فهو الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا ، رغم أن أعمال المحلّل النفسى جاك لاكان والمنظر الثقافى ميشيل فوكو مهمة أيضًا فى نشأة ما بعد البنيوية Post - Structuralism . يشدّد دريدا على «مركزية الكلام Log-occentrism » فى التفكير الغربى ، أى إن المعنى بتصور بوصفه موجوداً على نحو مستقل عن اللغة التى يوصل فيها ومن ثم لايكون خاضعًا لسلوك اللغة ويقر دريدا موقف سوسير فى أن المعنى نتاج علاقات مميزة بين الدوال Signifiers ، لكنه يتجاوز سوسير فى ادعائه أن البعد الزمني لايمكن أن يُلغى من الحسبان . تُرى اللغة بوصفها سلسلة لامتناهية من الكلمات لايوجد فيها بدء أو انتهاء غير لغويين للسلسلة . وهو يحاول إثبات أن سوسير كان عاجزاً عن تحرير نفسه من التفكير القائم على مركزية الكلام . لأنه برفعه الكلام على الكتابة أظهر أنه اعتقد أن الدال والمدلول يمكن أن يُدمجا ضمن المستوى الزمني نفسه في فعل التكلم . يهاجم دريدا مثل هذه « المركزية الكلامية » ويزعم أن الكتابة نموذج جيد لإدراك كيفية عمل اللغة . في الكتابة يكون الدالُّ منتجًا دائمًا ، ومن ثم يدخل مظهراً زمنيًا فى المغزى مما يقضى على أي التحام بين الدال والمدلول . تتمتع العلامات المكتوبة باستقلال علاماتى Semiotic يتمثل فى أن الاستقلال العلاماتيّ للكتابة ، رغم أن المعنى ينشأ من خلال العلاقات المميزة بين العلامات كما حاول سوسير أن يثبت ، يستلزم أن المعنى يكون مرجأ دائمًا ، ما دامت الكتابة ستنتج معنى فى عدد غير محدود من السياقات الممكنة التى قد توجد فى المستقبل . إن صيغة دريدا الأساسية « differance » بالتلاعب بالكلمة الفرنسية « difference» التى قد تعنى «اختلاف» و «إرجاء» ، تقوض أركان الـ «المركزية الكلامية» بدلالتها على أن المعنى لايمكن أن يكون حاضراً تمامًا لأنه يكون دائمًا مرجأ . أما ممارسته «التفكيكية» فيما يتصل بالنصوص التى يحللها فقد كانت أيضًا عاملا مؤثّراً كثيراً فى نقاد الأدب لأنه ، خلافًا للنقد

الجديد مثلاً ، لايبدأ بتأكيد الالتحام البنيوى أو الوحدة العضوية للنص بل باظهار كيف يفكك النص افتراضاته ويكون من ثم منشقًا على نفسه . وقد كانت مقالته «البنية ، العلامة التفاعل فى خطاب العلوم الإنسانية » ، التى ألقاها أول مرة فى صورة محاضرة فى جامعة جون هوبكنز سنة ١٩٦٦ ، مؤثرة جداً فى النظرية الأدبية .

تتبنى مقالة رولان بارت « موت المؤلف» ، التى نشرت أول مرة سنة ١٩٦٨ ، رؤية نصية متطرفة للغة والمعنى وتظهر بوضوح انتقاله إلى موقف بنيوي متأخر وهى تتضمن روابط قوية بمؤلفه إس زد S / Z ، الذى نشر أول مرة سنة ١٩٧٠ ، الذى يعد عادة أول عمل مهم فى النقد الأدبى لما بعد البنيوية .

كان لتفكير ما بعد البنيوية تأثير كبير فى النقد الأمريكى فى السبعينيات ، خاصة فى جماعة من النقاد تأسست فى ييل «تفكيكيّو ييل Yale deconstructionists » كان منظر ييل الرئيس بول دي مان ، الذى حاول أن يثبت أن النصوص الأدبية جسدت صيغة دريدا « differance » . دهب دى مان إلى أن هناك انقسامًا جوهريًا فى النصوص الأدبية بين البنية النحوية أو المنطقية للغة ومظاهرها البلاغية . وهذا يوجد تفاعلا للمغزى فى النصوص الأدبية يصعب تحديده أخيراً . يُظهر مان أن الأدب يشكله هذا التفاعل الذى يصعب تحديده بين النحوى والبلاغي فى النصوص وليس الاعتبارات الجمالية . وأىُّ نص يمكن أن يثبت بالتحليل التفكيكى أنه يعرض مثل هذه المميزات يعمل بوصفه أدبًا .

يتبنى إدوارد و . سعيد فى المقالة التى أعيدت طباعتها هنا موقفًا لما بعد البنيوية لكنه يعارض ما يراه تناولاً نصيًا ضيقًا عند دريدا ، ويظهر أن عمل فوكو قد يمكن الناقد من تجاوز البعد النصى إلى البعد الاجتماعي والسياسي للنصوص .

للقراءة الموسعة :

Roland Barthes , S/z , trans . Richard Miller (Londone , 1975) .

Harold Bloom et al ., Deconstruction and Criticism (London , 1979) .

Jonathan Culler , On Deconstruction . Theory and Criticism after Structuralism (London , 1983) .

Paul de Man , Allegories of Reading · Figural Language in Rousseau , Nietzsche , Rilke, and Proust (New Haven , Conn, 1979) .

______, Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (london , 1983).

Jacques Derrida , of Grammatology , trans . Cayatri C . Spivak (Baltimore 1976) .

Gerald Graff , Literature Against Itself : Literare Ideas in Modern Society (Chicago , 1979) (A critical view) .

Geoffrey H . Hartman , Saving the Text : Literature/ Derrida/ Philosophy (Baltimore 1981).

Barbara Johnson , The Critical Difference Essays in the Contemporay Rhetoric of Reading (Baltimore , 1980) .

Vincent B . Leitch , Deconstructive Criticism : An Advanced introduction (London , 1983)

J . Hillis Miller , 'Stevens' Rock and Criticism as Cure , Georgia Review ,30 (1976) , PP . 5 - 33 , 330 - 48 .

Christopher Norris Deconstruction : Theory and Practice (London ,1982) .

Edward W Said, The World , the Text, and the Critic (London , 1984) .

T.K . Seung , Structuralism and Hermeneutics (New York , 1982) . (Contains critique of Derrida) .

Robert Young (ed.) , Untying the Text : a Post - Structuralist Reader (London, 1981) .

جاك دريدا : «البنية والعلامة [١] والتفاعل فى خطاب العلوم الإنسانية »

لعل شيئًا قد حصل فى تاريخ مفهوم البنية يمكن أن يسمى «حدثًا» ، إن لم تستلزم هذه الكلمة المحشوة معنى يكون واجبًا على التفكير البنيوى - أو التركيبى - أن يقلله أو يشكك فيه . ولكن دعنى أستخدم مصطلح «حدث» فى أية حال ، مستخدمًا إياه بحذر وكأنه بين علامتي تنصيص . وبهذا المعنى ، سيمتلك هذا الحدث الصورة الخارجية لتمزق أو مضاعفة .

وسيكون من السهل تمامًا أم نبين أن مفهوم البنية وحتى كلمة « بنية» نفسها قديمان ككلمة epistе`me` *- أي قديمان كعلم الغرب وفلسفة الغرب- وأن جذورهما تضرب بعيداً فى تربة

---

* تعنى إدراك ، معرفة .

اللغة العادية ، التى نغوص الـ epistc`mc` فى أعماقها البعيدة لتجمع بينهما مرة أخرى ، جاعلة منهما جزءاً من نفسها فى انزياح مجازي . ورغم ذلك ، وحتى ما بعد الحدث الذى أريد أن أبينه وأحدده ، فان البنية - أو على الأصح بنيوية البنية - رغم أنها تستخدم دائمًا تظل تحيِّد أو تُغيِّر ، وهذا بفعل إعطائها مركزاً أو إرجاعها إلى نقطة حضور ، أصل ثابت . أما وظيفة هذا المركز فلم تكن توجيه البنية وموازنتها وتنظيمها فحسب - وليس فى مقدور المرء على الحقيقة أن يتخيّل بنية غير منظّمة - بل قبل كل شيء تأكيد أن المبادىء المنظّمة للبنية ستحدد ما يمكن أن ندعوه لعبًا حراً للبنية . لاشك في أنه من خلال توجيه التحام النظام وتنظيمه يسمح مركز البنية باللعب الحر لعناصرها داخل الشكل الكلّى وحتي اليوم تمثل فكرة البنية المفتقرة إلى أي مركز الشيء الذي لايتصور نفسّه .

ورغم ذلك فان المركز أيضًا يوقف اللعب الحر الذى يبدؤه ويجعله ممكنًا . وبوصفه مركزاً ، فانه الموضع الذى لايعود عنده استبدالُ المحتويات أو العناصر أو الشروط ممكنًا . ففى المركز يكون تبدبل العناصر أو تغييرها (هذه العناصر التى قد تكون طبعًا بنى محتواة ضمن بنية) محظوراً . وعلى أقل تعديل ظل هذا التبديل دائمًا محرمًا interdicted [1] (وأنا أستخدم هذه الكلمة عن قصد) . وهكذا فقد اعتقد دائمًا أن المركز ، الذى هو من خلال التحديد وحيد، سشيء ذلك الشيء نفسه داخل بنية تتحكم بالبنية ، بينما تفلت البنائية . وهذا مبعث أن التفكير الكلاسيكى فيما يتصل بالبنية يستطيع أن يقول إن المركز يكون ، على نحو متناقض، داخل البنية وخارجها . يكون المركز فى مركز الكلية ، ورغم ذلك فان الكلية ، لأن المركز لاينتمى إلى الكلية (ليس جزءاً من الكلية) ، لديها مركزها فى موضع آخر . فالمركز ليس هو الوسط . إن مفهوم البنية المُمَركَزة - رغم أنه يعبِّر عن الالتحام نفسه ، شرط الإدراك كالفلسفة أو العلم - ملتحم على نحو متناقض . ثم إن الالتحام فى تناقض ، كما هي الحال دائمًا ، يعبر عن قوة الرغبة . فمفهوم البنية المركزة هو على الحقيقة مفهوم للعب الحر المبنى على أساس جوهريّ ، اللعب الحر الذى يبنى على ثبات جوهرى ويقينٍ لايأتيه الباطل ، هو نفسه وراء متناول اللعب الحر . وبهذا اليقين يمكن أن يسيطر على القلق ، لأن القلق يكون دائمًا نتيجة صيغة ما من صيغ التورط فى اللعبة ، الانشداد إلى اللعبة ، المواجهة الحاسمة منذ البدء لأخطار اللعبة إن جاز التعبير ...

فالحدث الذي سميته تمزقًا ، القطع الذى ألمحت إليه فى بداية هذه المقالة يمكن أن يكون حدث عندما وجب البدء بالتفكير ببنيوية البنية ، أى كُررت ، وهذا مبعث قولى إن هذا القطع كان تكراراً بكل ما لهذه الكلمة من معان . منذ ذلك الوقت غدا لزامًا أن يفكِّر بالقانون الذى حكم ، إن جاز التعبير ، التوقَ إلى المركز فى إنشاء البنية وعملية فرض المغزى إزاحاته وتبديلاته لقانون الحضور المركزى هذا - لكنه الحضور المركزى الذى لم يكن هو نفسه البتة ، الذى كان دائمًا ينقل من مكانه ببديله . أما البديل فلا يبدل نفسَه بأى شيء قد سبقه فى الوجود بطريقة ما . ومنذ ذلك الوقت ربما صار - ضروريًا البدء بالتفكير بأنه لم يكن هناك مركز ، وأن المركز ليس له بؤرة طبيعية ، وأنه لم يكن بؤرة ثابتة بل عملا ، نوعًا ذا طبيعة غير بؤرية تفاعل فيه عددٌ لامتناه من تبديلات العلامات . هذه اللحظة كانت اللحظة التى غزت فيها اللغة المشكل الشامل ، الذى فيه ، في غياب مركز أو أصل ، كل شيء صار خطابًا - شرط أن نستطيع الاتفاق على هذه الكلمة - أي عندما غدا كل شيء نظامًا حيث المدلول المركزى ، المدلول الأصليّ أو المتعالي ، لايكون حاضراً مطلقًا خارج نظام الاختلافات . إن غياب المدلول يوسِّع الميدان وتفاعل المغزى إلى ما لانهاية .

أين وكيف يحدث هذا اللاتمركز ، هذه الفكرة لبنيوية البنية ؟ سيكون ساذجًا إلى حد ما أن نشير إلى حدث ، أو مبدأ ، أو مؤلف ، لكى ندل على هذا الحدوث . إنه يقينًا جزء من كلية عهدٍ ، عهدنا ، لكنه مع ذلك قد بدأ سابقًا باعلان نفسه وبدأ العمل . ورغم ذلك ، فاننى إن أردت أن أقدم نوعًا من التحديد باختيار اسمٍ واحد أو «اسمين» ، وباستعادة أولئك المؤلفين الذين حافظ هذا الحدوث فى خطاباتهم على صيغته الأكثر جوهرية تقريبا ، فربما سأستشهد بالنقد النيتشى للميتافيزيقا ، نقد مفاهيم الوجود والحقيقة التي استُعيض عنها بمفاهيم التفاعل ، والتفسير ، والعلامة (علامة دون حقيقة حاضرة) ، والنقد أو حضور الذات الفرويديين ، أي نقد الوعي ، والذات ، وتطابق الذات وقرب الذات أو امتلك الذات ، ثم ، على نحو أكثر جوهرية ، الهدم الهايديجرى Heideggerean للميتافيزيقا ، للاهوت الوجود ، لتحديد الوجود بوصفه حضوراً .

لكن هذه الخطابات الهدمية جميعًا ونظائرها جميعًا معوقة فى نوع من الدائرة . هذه الدائرة وحيدة . وهى تصف شكل العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا وهدم تاريخ الميتافيزيقا . ليس ثمة معنى في العمل دون مفاهيم الميتافيزيقا ابتغاء مهاجمة الميتافيزيقا فليس عندنا لغة - لانظم للجملة ولامعجم - مخالفة لهذا التاريخ ، لانستطيع أن نعبر عن قضية هدمية واحدة لم تكن

قد انزلقت قبل فى الشكل ، والمنطق ، والمسلمات الضمنية لما تحاول أن تعارضه . لنختر مثالاً واحداً من مجموعة أمثلة : تهاجم ميتافيزيقا الحضور بمساعدة من مفهوم العلامة . لكنه منذ اللحظة التى يشاء فيها أي إنسان لهذا أن يبين ، كما اقترحت منذ قليل ، أن ليس ثمة مدلول متعال أو مميز وأن الميدان أو تفاعل المغزى ليس له حد منذ الآن فصاعدا ، يتوجب عليه أن يوسع رفضه للمفهوم ولكلمة علاقة نفسها – مما لايمكن فعله حقًا . وبشأن المغزى فان «العلامة» قد فهمت دائمًا وحددت ، بمعناها ، بوصفها علامة – لـ ، دالا يشير إلى مدلول ، دالا مختلفًا عن مدلوله . وإذا ما محا الانسان الاختلاف الأساسى بين الدال والمدلول ، فان كلمة دال نفسها هى التى ينبغى أن يُتخلى عنها بوصفها مفهومًا ميتافيزيقيا ... لكننا لانستطيع أن نعمل دون مفهوم العلامة ، لانستطيع أن ننسحب من الاشتراك فى هذه الجريمة الميتافيزيقية دون أن ننسحب أيضًا من الانتقاد الذى نوجهه لهذا الاشتراك بالجريمة ، دون خطر محو الاختلاف (تمامًا) فى تطابق ذات المدلول الذى يختزل داله داخل نفسه ، أو – ما هو مساو لهذا – بطرده خارج نفسه . لأن هناك طريقتين متغايرتى الخواص لمحو الاختلاف بين الدال والمدلول : الأولى ، وهى الطريقة التقليدية ، تتمثل فى احتزال الدال أو اشتقاقه ، أى جوهريًا فى اخضاع العلامة للفكر ؛ الثانية ، وهى الطريقة التى نستخدمها هنا فى مقابل الطريقة الأولى ، تتمثل فى دراسة النظام الذى عمل فيه الاختزال السابق : أولاً وقبل كل شىء التعارض بين المحسوس والمدرك والمفارقة هى أن الاختزال الميتافيزيقى للعلامة يحتاج إليه فى التعارض الذى كان يختزله . فالتعارض جزء من النظام ، بالإضافة إلى الاختزال . وما أقوله هنا عن العلامة يمكن أن يمتد إلى كل مفاهيم الميتافيزيقا وجملها جميعًا ، خاصة إلى الخطاب بشأن «البنية» . ولكن هناك عدداً كبيراً من طرائق الانحباس فى هذه الدائرة لكنها جميعا بسيطة تقريبًا ، تجريبية تقريبًا ، تنظيمية تقريبًا ، قريبة تقريبًا من صيغة هذه الدائرة أو حتى من تصييغها . وهذه الاختلافات هى التى تفسر تعددية الخطابات الهدمية والخلاف بين أولئك الذين يصنعونها ...

... اللعب الحر هو قطع الحضور . وحضور العنصر هو دائمًا إشارة دالة وبديلة منقوشة فى نظام من الاختلافات وحركة السلسلة . اللعب الحر هو دائمًا تفاعل للغياب والحضور ، أما إن أريد تصوره جوهريًا فانه ينبغى أن يتصور قبل خيار الحضور والغياب ، فالوجود ينبغى أن يتصور بوصفه حضوراً أو غيابًا يبدأ بامكانية اللعب الحر وليس الطريق الآخر حولها . وإذا

كان ليفي شتروس ، أحسن من أى واحد آخر ، قد أوضح اللعب الحر فى التكرار وتكرار اللعب الحر ، فان المرء سيدرك فى عمله نوعًا من المبدأ الأخلاقى للحضور ، للتوق إلى الأصول ، للبراءة القديمة والطبيعية ، لنقاء الحضور وحضور الذات فى الكلام - مبدأ أخلاقى ، وتوق إلى الماضى ، وحتى ندم كثيراً ما يقدمها بوصفها التنشيط للمشروع المتعلق بعلم الأعراق البشرية عندما يتقدم نحو المجتمعات القديمة - المجتمعات الأنموذجية فى نظره . هذه النصوص معروفة تمامًا .

هذا الشيء المتصل بالموضوع الرئيس للبنيوية ذو البداهة المحطمة ، بوصفه انعطافًا نحو الحضور المفقود أو المستحيل للأصل الغائب ، هو المظهر الروسوى (نسبة إلى روسو) الحزين والسلبى والحنينى والآثم للتفكير باللعب الحر الذى سيكون التأكيد النيتشي - تأكيد بهيج للعب الحر للعالم يقدم لتفسير إيجابى دون حقيقة ودون أصل - الجانب الآخر له . وهكذا يحدد عندئذ اللامركز بطريقة أخرى غير فقدان المركز . وهو يلعب اللعبة دون طمأنينة .لأن هناك لعبًا حراً مأمونًا : ذلك المقصور على استبدال أجزاء حاضرة مقدمة وموجودة . وفى مناسبة ما يتخلى التأكيد أيضًا عن نفسه للا تحديد وراثى ، لمغامرة بذرية للأثر .

هناك إذن تفسيران للتفسير ، للبنية ، للعلامة ، للعب الحر . يحاول الأول أن يحل الشفرة، ويحلم بفك المغالق ، بحقيقة أو أصل يكون منعتقًا من اللعب الحر ومن نظام العلامة ، ويعيش شبه منفى ضرورة التفسير . أما الثانى ، الذى لايعود ملتفًا إلى الأصل ، فيوكد اللعب الحر ويحاول أن يتجاوز الإنسان والإنسانية ، اسم الانسان من حيث كونه اسمًا لذلك الكائن الذى ، طوال تاريخ الميتافيزيقا أو علم اللاهوت الوجودى - وبتعبير آخر خلال تاريخ حياته كلها - حلم بحضور كامل ، إعادة تأكيد أساس اللعبة وبدءها ومنتهاها . والتفسير الثانى للتفسير ، الذي بين لنا نيتشه الطريق إليه ، لايبحث فى علم الانسان الوصفى «الاثنوغرافيا» كما أراد ليفي - شتروس ، عن «خلق إنسانية جديدة (ثانية من الـ «مقدمة لأعمال مارسيل موس») .

هناك دلالات كافية تمامًا اليوم للإيحاء بأننا يمكن أن نتصور أن هذين التفسيرين للتفسير - المتضادين تمامًا حتى إن نحن عشناهما في وقت واحد ووفقنا بينهما بتنظيم غامض - يقتسمان الميدان الذى ندعوه ، فى مثل هذه الطريقة الإشكالية ، العلوم الإنسانية .

أما من ناحيتي فاننى ، رغم أن هذين التفسيرين ينبغى أن يقرأ باختلافهما ويؤكّداه ويحدٌدا تعذّر اختزالهما ، لا أعتقد أن هناك اليوم أى سؤال عن الاختيار - في المقام الأول لأننا هنا فى منطقة (دعنا نقل ، مؤقتًا ، منطقة للتاريخية) تبدو فيها مقولة الاختيار مبتذلة

تمامًا ؛ وفى المقام الثانى ، لأن علينا أولاً أن نحاول تصور الخلفية المشتركة ، والإرجاء differance لهذا الاختلاف الذى لايمكن اختزاله [3]. ثمة ههنا نوع من السؤال ، سمّه تاريخيًا ، لانلمح اليوم منه إلا التصور ، الصيغة ، الحمل ، الجهد . وأعترف بأننى أستخدم هذه الكلمات بنظرة عجلى إلى عمل إنجاب الأولاد - ولكن أيضًا بنظرة عجلى إلى أولئك الذين ، فى مجموعة لا أستثنى منها نفسى ، يديرون أعينهم دون انقطاع فى وجه ذلك الذى لايمكن تسميته حتى الآن الذى يعلن نفسه والذى يمكنه أن يفعل ذلك ، عندما يكون ضروريًا كلما كانت الولادة وشيكة الحدوث ، فحسب تحت نوع اللانوع ، فى صورة الهولة monstrosity * العديمة الشكل ، والخرساء ، والطفلية ، والمخيفة .

الحواشى :

(أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل)

١- تترجم كلمة «jeu» على أنحاء متباينة هنا مثل «لعب» ، و «تفاعل» و «لعبة» ، و «مخاطرة» بالإضافة إلى الترجمة القياسية «لعب حر» . وكلّ الحواشي على هذه المقالة هي إضافات للمترجم (ريتشارد ماكسي) .

٢- Interdite : «محرّم» ، «مضطرب» ، «بغيض» ، «لايوصف» .

٣- من differer ، بمعنى «يرجىء» ، «يتخلّص من » ، «يؤجّل» . وفي موضع آخر يستخدم دريدا الكلمة بوصفها مرادفًا للكلمة الألمانية Aufschub : «إرجاء» ، ويربطها بالمفهومين الفرويديين الرئيسيين Verspätung ، Nachtraglichkeit وبـ« انعطافات نحو الموت » في «ما وراء مبدأ اللذة Beyond the Pleasure Prineciple » لسيغموند فرويد (طبعة محققة ، إعداد جيمس ستراكى ، الكتاب التاسع عشر ، لندن ، ١٩٦١) الفصل الخامس .

---

* حيوان أو نبات مشوه الخِلقة ، كما تعني كل شيء شاذ وفيه فظاعة وضخامة وبشاعة (المترجم) .

رولان بارت : « موت المؤلف »

فى قصة سرازين Sarrasin[1] ، حيث يصف بلزاك خصيا متنكرا فى صورة امرأة ، يكتب الجمل الآتية : « كانت هذه المرأة نفسها ، بمخاوفها المفاجئة ، ونزواتها غير العقلانية ، وهمومها الغريزية ، وجرأتها الطائشة ، واهتياجاتها ، وحساسيتها الفاتنة » من يتكلم هكذا ؟ - هل هو بطل القصة المصمم على أن يظل متناسيًا الخصيّ المتخفي تحت صورة المرأة ؟ هل هو بلزاك الشخص ، المزود من خلال خبرته الشخصية بفلسفة للمرأة ؟ هل هو بلزاك المؤلف يعلن فكراً «أدبية» عن الأنوثة ؟ هل هي حكمة شاملة ؟ علم نفس رومانسى ؟ لن نعرف ، للسبب الوجيه المتمثّل فى أن الكتابة تفكيك لكل صوت ، لكل أثرٍ للأصل . الكتابة هى ذلك المكان العديم اللون ، المركّب ، المائل ، الذي تضيع فيه ذاتنا ، السلب الذي تضيع فيه كل هوية ، بدءًا بهوية النص المكتوب نفسه .

لاشك في أن الحالة كانت دائمًا على ذلك النحو ، فحالما تقص الحادثة دون قصد العمل مباشرة بالحقيقة بل على نحو غير متجاوز ، أى خارج أية وظيفة سوى وظيفة الممارسة الحقيقية للرمز نفسه ، يحدث هذا الفصل ، يفقد الصوت أصله ، يدخل الكاتب فى موته ، تبدأ الكتابة. ومهما يكن فان معنى هذه الظاهرة قد تغير ؛ ففى مجتمعات «إثنوغرافية»* لايتولى مسؤولية القص شخصٌ بل وسيط ، كاهن Shaman أو راو قد يعجب بأدائه - تمكنه من النظام الرمزى للقص - ولكن ليس بـ «عبقريته» المؤلف شخصية حديثة ، نتاج مجتمعنا على قدر ما أظهر المجتمع ، بدءًا من العصور الوسطى مع التجريبية الانجليزية والعقلانية الفرنسية والثقة بالشخص فى حركة الاصلاح الدينى ، من تبجيل للفرد ، لـ «الشخصية الانسانية» ، على غرار ما يوصف بقدر أكبر من التسامى . وهكذا يكون منطقيًا أنه فى الأدب ينبغى أن تكون هذه الوضعية Positivism ، التى هى خلاصة الايديولوجيا الرأسمالية وذروتها ، هى التى أعطت الأهمية الكبرى لـ «شخص» المؤلف ...

ورغم أن سلطة المؤلف تبقى قوية (عمل النقد الجديد فى أحيان كثيرة على تعزيزها) فانه من البديهى أن بعض الكتاب قد حاولوا قديمًا أن يخففوها . ففى فرنسا ، كان مالارميه حقا أول من أدرك وتنبأ على نحو كافٍ بضرورة استبدال اللغة نفسها بالشخص الذي كان يُفترض

---

* تعنى الإثنوغرافيا Ehnography : الانثروبولوجيا الوصفية (المترجم) .

حتى ذلك الوقت أنه مالكها . فعنده ، وعندنا أيضًا ، اللغة هى التى تتكلم ، لا المؤلف؛ فالكتابة هى، من خلال موضوعية لازمة (غير ملتبسة البتة بالموضوعية المشوهة للروائى الواقعى) ، بلوغُ تلك المرحلة التي تكون فيها اللغةُ وحدها هى التى تعمل «تؤدى» ، وليس «أنا» . وتكمن الدراسة اللغوية الكاملة للشعر عند مالارميه في وقف الكاتب عند اهتمامات الكتابة (مما هو ، كما سيُرى ، ترميمٌ لمكان القارىء) ... وفى ميدان علم اللغة ، ليس المؤلف أكثر من المثال الذى يكتب ، مثلما أن «أنا» ليس إلا المثال الذى يقول «أنا» : تعرف اللغة «ذاتا» لا «شخصا» ، وهذه الذاتُ ، الباطلة خارج نطاق التلفظ نفسه الذى يحدّدها تكفى لجعل اللغة «تتماسك» أى تكفى لاستنفادها .

إن نقل المؤلف (يمكن أن يتحدث المرء هنا مع برخت عن «إقصاء» حقيقي ، حيث يتضاءل المؤلف مثل صورة بلاغية صغيرة في النهاية القصوى لمرحلة أدبية) ليس مجرد حقيقة تاريخية أو عمل كتابى ؛ فهو تمامًا يحول النص الحديث (أو - الشىء نفسه - يعد النص ويقرأ منذ الآن فصاعداً على نحو يكون فيه المؤلف غائبًا على كل مستوياته هذا النص) فالصفة الزمنية مختلفة والمؤلف عندما يعتقد به ، يتصور دائمًا بوصفه ماضى كتابه : يقف الكتابُ والمؤلف آليا فوق خط واحد مقسوم على «قبل» و «بعد» . يُتصور المؤلف يغذي الكتابَ ، بمعنى أنه يوجد قبله ، يفكر ، يعانى ، يحيا له ، وهو يرتبط بعمله فى علاقة السبق نفسها التي تربط الوالد بولده .

وخلافًا لذلك تمامًا ، فان الكاتب الحديث يولد فى وقت واحد مع النص ، يزوَّد في أية حال بكائن يسبق أو يتجاوز الكتابة ، ليس الموضوع مع الكتاب بوصفه المحمول ؛ ليس هناك وقتٌ غير وقت التلفظ وكل نص يكتب دائمًا هنا والآن . والحقيقة هي (أو ، تستلزم) أن «الكتابة» لم تعد تدلّ على فعل تسجيل ، تدوين ، تمثيل «تصوير» (كما سيقول الكلاسيكيون) بل تدل تمامًا على ما يسميه علماء اللغة ، مشيرين إلى فلسفة أكسفورد ، صورةً أدائية أضعفَ لفظيةً (تقدم حصراً فى الشخص الأول وفى صيغة الحاضر) لايكون للتلفظ فيها محتوى آخر (لايتضمن اقتراحًا آخر) غير الفعل الذى تلفظ به - إنها شىء ما يشبه تعبير «أعلن» عند الملوك ، أو «أنظم» عند شعراء العهود الغابرة . إن الكاتب الحديث ، وقد دفن المؤلف ، لايمكن من ثم أن يعتقد ، وفقًا للنظرة الحزينة لأسلافه ، أن هذه اليد بطيئة جداً عن فكره أو عاطفته وأن عليه نتيجة لذلك ، وهو يصوغ قانون الضرورة ، أن يؤكّد هذا التأخير و «يصقل»

شكله على نحو ما . وعند هذا الكاتب ، خلافًا لذلك ، أن اليد التى فصلت عن أى صوت وحملت بإيماءة صرفة للكتابة (وليس للتعبير) ترسم نطاقًا دون أصل - أو ، على الأقل ، ليس لديها أصل سوى اللغة نفسها ، اللغة التى تشكك دون توقف فى كل الأصول .

نعرف الآن أن النص ليس سطرًا من الكلمات يطلق معنى «لاهوتيا» واحدًا («رسالة» المؤلّف*- الله) بل حيزًا متعدد الأبعاد فيه مجموعة منوعة من الكتابة ، ليس منها ما هو أصلى ، تتآلف وتتحالف . النص نسيج من المقبوسات المستمدة مما لايحصى من مراكز الثقافة. وعلى غرار بوفار وبيكوشيه [٣] ، ذينك المقلدين الأبديين الساميين والهازلين فى الوقت نفسه واللذين يشير سخرهما العميق بدقة إلى حقيقة الكتابة ، لايستطيع الكاتب إلا أن يحاكى إيماءه سابقة ، لامبتكرة . إن قدرته الوحيدة هى على مزج الكتابات ، مصادمة بعضها بعضًا ، على نحو لايعتمد فيه على أى منها . هل أراد أن يعبر عن نفسه ، كان عليه على الأقل أن يعرف أن «الشيء» الباطني الذي ينوي أن «يترجمه» هو نفسه ليس إلا معجمًا معدًا من قبل ، لايمكن تفسير كَلِمِهِ إلا من خلال كلمات أُخر وهلم جرا دون حد ... إن الكاتب، وهو يكمل المؤلف ، لايعود يحمل بين جنبيه عواطف ، ونزوات ، ومشاعر ، وانطباعات ، بل هذا المعجم الهائل الذى يستمد منه الكتابة التى لاتعرف التوقف : لاتفعل الحياة أكثر من أن تحاكى الكتاب ، والكتاب نفسه ليس إلا نسيجًا من العلامات ، محاكاةً مفتقدة ، مرجأة دون تحديد .

متى أُقصى المؤلِّف باتت دعوى فك رموز النص باطلة تمامًا . وإعطاء النصِّ مؤلفًا هو فرضُ قيد على النص ، مد النص بمدلول نهائي ، إيقافُ الكتابة . مثل هذا التصور يناسب النقد كثيرًا، إذ يُعطى النقد لنفسه عندئذ العمل المهم المتمثل فى اكتشاف المؤلف (أو أقانيمه : المجتمع ، التاريخ ، النفس ، الحرية) وهو يمارس عمله : عندما يكون المؤلف قد وجد ، «يفسر» النص - وذلك انتصار للناقد ولذلك ليس ثمة استغراب من حقيقة أن سلطة المؤلف كانت أيضًا ، تاريخيًا ، سلطة للناقد ، ولامن حقيقة أن النقد (وليكن الجديد) اليوم تقوَّضُ أركانه مع المؤلف . وفي تعدد الكتابة ، حيث يمكن أن يُحَلّ كلُّ شيء ، لاتُفَكّ رموزُ شيءٍ ؛ فالبنية يمكن أن تتابع ، «تنسل» (كخيط الجورب) عند كل نقطة وعلى كل مستوى،

* أى الخالق الموجِد ، أي الله ، جل وعلا (المترجم) .

ولكن لاشيء تحت : فمجال الكتابة يمكن أن يتجول فوق ، ولايخترق ؛ فالكتابة تضع دائمًا معنى لتبخره ، منفذة استثناء منظمًا للمعنى . وبهذه الطريقة تمامًا يحرر الأدب (وسيكون أجدى منذ الآن أن نقول «الكتابة») برفضه أن يحدد «سرا» للنص أو معنى جوهريًا له ، ما يمكن تسميته نشاطًا مضاداً للاهوت نشاطا ثوريا على الحقيقة مادام رفض تثبيت المعنى هو ، في النهاية ، رفض لـ God * وأقانيمه - العقل ، العلم ، القانون .

دعنا نعد إلى جمل بلزاك . لاأحد ، لا «شخص» ، يقولها : فمصدرها ، صوتها ، ليس هو المكان الصحيح للكتابة ، التي هي قراءة ... فالقارىء هو المجال الذى نكتب عليه كل الاقتباسات التي تشكل الكتابة دون أن يضيع أي منها ؛ فوحدة النص لاتكمن في أصله بل في مآله . ورغم ذلك لايمكن أن يكون هذا المآل شخصيًا : فالقارىء دون تاريخ ، أو سيرة ، أو علم نفس ؛ إنه ببساطة ذلك الشخص الذى يوحِّد في ميدان واحد كل الآثار التي يتشكل منها النص المكتوب . وهذا مبعث لماذا يكون باعثًا على السخرية أن ندين الكتابة الجديدة باسم إنسانية تحولت بالنفاق إلى مدافع عن حقوق القارىء . ولم يعر النقد الكلاسيكي أي اهتمام للقارىء ؛ فعنده أن الكاتب هو الشخص الوحيد في الأدب . ونبدأ الآن بايقاف العبث بأنفسنا من جانب تلك الاتهامات المضادة المتعجرفة للمجتمع الخير لمصلحة الشيء نفسه الذي ينحيه ، أويتجاهله ، أو يخنقه ، أو يفككه ؛ نعرف أنه لإعطاء الكتابة مستقبلها ، لابد من إسقاط الأسطورة : إن ولادة القارىء ينبغي أن تكون على حساب وفاة المؤلف .

١- (المحرر) تدْرُسُ قصةُ Sarrasine على نحو مفصل في S/Z لبارت .

٢- (المحرر) يشير بارت إلى «النقد الجديد Lanouvelle critique «الفرنسي» لا إلى النقد الجديد New Criticism الأنجلو أمريكي .

٣- (المحرر) انظر رواية فلوبير «بوفاري و بيكوشية Bouvard et Pecuchet .

---

* هذا نص المؤلف وآثرنا إبقاءه دون ترجمة ؛ لما نرى من خروجه عن حدود اللياقة (المترجم) .

بول دى مان : « المقاومة للنظرية »

يمكن أن يقال إن النظرية الأدبية تجيء إلى الوجود عندما لايعود تناول النصوص الأدبية مبنيًا على أسس غير لغوية ، أى تاريخية وجمالية ، أو - على نحو أقل بساطة - عندما لايعود موضوع الدراسة المعنى أو القيمة بل صيغة إنتاج المعنى والقيمة وتلقيهما قبل ترسيخهما - الدلالة الضمنية هى أن هذا الترسيخ معقد مما يتطلب تخصصًا مستقلاً من البحث النقدى لدراسة إمكانيته ووصفه .

إن مجيء النظرية ، التغير الذى كثيراً ما يؤسف له الآن والذى يبعدها عن التاريخ الأدبى وعن النقد الأدبى ، إنما يحدث بادخال المصطلح اللغوى في « ماوراء اللغة » التي تتحدث عن الأدب . ويراد بالمصطلح اللغوي المصطلح الذى يحدد الدلالة reference قبل تحديد المقصود referent ويأخذ فى الحسبان ، فى دراسة العالم ، الوظيفة الدلالية referential * للغة أو ، لتكون أكثر تحديداً ، تلك التى تدرس الدلالة بوصفها وظيفة للغة وليس بوصفها لامحالة حدسًا . ويتضمن الحدس الإدراك ، والوعى والتجربة ، ويفضى فى الوقت نفسه إلى عالم المنطق والفهم بكل مترابطاته ، التى يحتل علم الجمال بينها منزلاً عليًا . وافتراض أنه يمكن أن يكون هناك علم للغة ليس هو لزامًا علم المنطق يؤدى إلى تطور للمصطلح ، ليس هو لزامًا جماليًا . وتحتل النظرية الأدبية المعاصرة مكانها في أحداثٍ من قبيل تطبيق علم اللغة السوسيريّ على النصوص الأدبية .

وحين يعتد المرء اللغة نظامًا للعلامات والمغزى بدلاً من أن تكون نمطًاراسخًا للمعانى ، يزيح أو حتى يعطل العوائق التقليدية بين الاستخدامات الأدبية وغير الأدبية للغة ويحرر عينة البحث اللغوى من السلطان الدنيوى للتقديس النصى ...

ومهما يكن ، فان الأدبية كثيراً ما يساء فهمها على نحو أثار كثيراً من اللَّبس الذى يهيمن على فنّ الجدل . وكثيراً ما يفترض مثلاً ، أن الأدبية كلمة أخرى للاستجابة الجمالية أو صورة أخرى لها . وفيما يتصل بالأدبية فان استخدام مصطلحات كالأسلوب والأسلوبية ، والشكل أو حتى «الشعر» (كما في «شعر النحو») ، مصطلحاتٍ ينطوى كل منها على

* اعتمدنا في إعطاء المقابل العربى لهذه المصطلحات على معجم مصطلحات علم اللغة الحديث - نخبة من اللغويين العرب ، فاقتضى التنبيه (المترجم) .

إيحاءات جمالية قوية ، يساعد فى إنماء هذا اللبس ، حتى بين أولئك الذين وضعوا التعبير فى نطاق التداول أول مرة . وعلى سبيل المثال ، فان رولان بارت ، فى مقال مكرس تمامًا لرومان جاكوبسون ، يتكلم ببلاغة على بحث الكاتب عن مطابقة تامة بين الخصائص الصوتية للكلمة ووظيفتها الدلالية . «ستكون لدينا أيضًا رغبة فى الإصرار على كراتيلية Cratylism * الاسم (والعلامة) عند بروست Proust ... ينظر بروست إلى العلاقة بين الدال والمدلول على أنها تحريضية ، يحاكى الأول الثانى ويمثل فى شكله المادى جوهر الشىء المدلول عليه (وليس الشىء نفسه) ... [١] إن الكراتيلية[٢] تصور موجه جماليًا على قدر ما تفترض من التقاء مظاهر اللغة المدركة بالحواس كالصوت ، مع وظيفتها الدالة كالمقصود ... وكثيراً ما يلوح أن بارت وجاكوبسون يشجعان على قراءة جمالية صرفة ، رغم أن شطراً من بيانهما يتقدم فى وجهة معاكسة . لأن التقاء الصوت والمعنى الذى أعلنه بارت فى بروست ثم ، كما بين جيرارد جينيه دون لبس [٣] ، عراه بروست نفسه أخيراً بوصفه إغراء مغويًا للعقول الحيرى ، يعد ههنا أيضًا مجرد انطباع تستطيع اللغة أن تحققه تمامًا ، لكنه لايتضمن ارتباطًا ماديًا من خلال تشابه جزئى أو من خلال محاكاة ذات وجود مادى ، بأى شىء خارج الانطباع الخاص . إنه وظيفة بلاغية للغة أكثر منها جمالية ، مجاز trope (Paranomasis) يعمل على مستوى الدال ولايتضمن رأيًا مسؤولاً عن وطبيعة العالم - رغم قدرته القوية على بعث الوهم المعاكس. إن مادية الدال ، من حيث هو صوت ، داخلة يقينا في التطابق بين الاسم والشيء المسمى ، لكن الرابطة ، العلاقة بين الكلمة والشىء ليست مدركة بالحواس بل اصطلاحية .

وهذا يعطى اللغة تحرراً مهمًا من القيد المرجعى (الدلالى) ، لكنه يجعلها على مستوى نظرية المعرفة مشبوهة ومتقلبة ؛ لأنه لايمكن أن يقال إن استخدامها تحدده اعتبارات الحقيقة والخطأ ، أو الخير والشر ، أو الجمال والقبح ، أو البهجة والألم . وكلما أمكن كشف هذه الإمكانية المستقلة للغة بوساطة التحليل ، تعاملنا مع الأدبية ، وعلى الحقيقة ، مع الأدب بوصفه المكان الذى تجعل فيه هذه المعرفة السلبية حول مصداقية التعبير اللغوى أمراً ممكنًا . وإن التقديم الناتج للمادة ، المظاهر التى تدرك بالحواش من الدال توجد وهما قويًا باغواء جمالى فى اللحظة نفسها التى تكون فيها الوظيفة الجمالية الفعلية قد عطلت ، على أقل تقدير ومن المحتوم أن علم الرموز Semiology أو المناهج الموجهة على نحو مماثل تعد شكلانية ، بمعنى كونها محددة القيمة جماليًا أكثر منه دلاليًا ، لكن حتمية مثل هذا التفسير لاتجعله أقل زيغاً . ويقتضى الأدب إلغاء المقولات الجمالية بدلاً من تأكيدها . وإحدى نتائج

هذا أننا بينما عودنا تقليديًا على قراءة الأدب قياسًا على الفنون التشكيلية وعلى الموسيقا ، علينا الآن أن نعترف بضرورة اللحظة اللغوية التى لاتدرك بالحس فى التصوير الزيتى وفى الموسيقا ، ونتعلم أن نقرأ الصور بدلاً من تخيل المعنى .

ليس الأدب خاصية جمالية ، وليس أيضًا محاكاتيًا فى المقام الأول تغدو المحاكاة مجازاً واحداً بين مجازات أخر ، وتختار اللغة أن تحاكى كينونة غير لفظية مثلما «يحاكى» الجناس Paranomasis الصوت دون أى ادعاء للتطابق (أو عكس للاختلاف) بين العناصر اللفظية وغير اللفظية ... والأدب خيال ليس لأنه يرفض على نحو ما الاعتراف بـ «الحقيقة» ، بل لأنه ليس ثابتًا ، بداهة ، أن اللغة تعمل وفقًا لمبادىء هى مبادىء العالم الظاهراتي أو تشبه تلك المبادىء . ولذلك فانه ليس صحيحًا بداهة أن الأدب مصدر موثوق للمعلومات عن أى شيء إلا عن نفسه .

سيكون غير مريح ، مثلاً أن تمزج مادة الدال بمادة ما يدل عليه ...ولايعنى هذا أن القصص الخيالية ليست جزءاً من العالم ومن الواقع ؛ ذلك أن تأثيرها فى العالم قد يكون قويًا جداً من أجل الراحة . وما ندعوه إيديولوجيا هو تمامًا خلط اللغوى بالواقع الطبيعى ، خلط الإشارة بالظاهرتية . وينتج عن هذا أن علم لغة الأدبية ، أكثر من أى شكل آخر للبحث حتى علم الاقتصاد أداة قوية ولاغنى عنها فى كشف الضلالات الايديولوجية ، وكذا عامل حاسم فى تفسير حدوثها . إن أولئك الذين يعيبون النظرية الأدبية لإغفالها الواقع الاجتماعى والتاريخى (أى الإيديولوجى) لايعبرون إلا عن خشيتهم من أن تفضح تهويماتهم الإيديولوجية بوساطة الأداة التى يحاولون أن يشككوا فيها . ويمكن القول باختصار إنهم قراء ضحلون جداً للإيديولوجيا الألمانية عند ماركس ...

إن مقاومة النظرية هى مقاومة لاستخدام اللغة فى قضايا اللغة . ولذلك فهى مقاومة للغة نفسها أو لاحتمال أن اللغة تتضمن عوامل أو وظائف لايمكن اختزالها إلى حدس . لكنه يبدو أننا نفترض بيسر كبير أننا ، عندما نشير إلى شيء يسمى «اللغة» ، نعرف ذلك الذى نتحدث عنه ، رغم أنه لاتوجد كلمة فى اللغة تكون عصية على التحديد ، ومبهمة ومشوهة وتشوه مثل «اللغة» .. إن الأنموذج الأكثر شيوعًا وعمومًا بين كل النماذج اللغوية ، الثلاثى*

---

* هى العلوم التى كانت تتألف منها الدراسة التمهيدية في جامعات العصور الوسطى فى أوروبا ، وهي النحو والبلاغة والمنطق (المترجم عن : معجم مصطلحات الأدب - وهبة) .

الكلاسيكى the classical trivium ، الذى يعد علوم اللغة تتألف من النحو والبلاغة والمنطق (أو فن الجدل) هو على الحقيقة مجموعة من التوترات غير المحلولة التى استطاعت أن تولد خطابًا ممتداً إلى مالا نهاية لتشبيط لاينتهى تكون النظرية الأدبية المعاصرة ، حتى فى أعلى درجات ثقتها بنفسها ، فصلا آخر من فصوله ... لأنه حتى لو افترض المرءُ - لغرض المناقشة ولمواجهة قدر كبير من البينات التاريخية - أن العلاقة بين المنطق والعلوم الطبيعية مضمونة ، فان هذا يُبقى ، ضمن حدود الثلاثى نفسه ، مسألة العلاقة بين النحو والبلاغة والمنطق مفتوحة : وهذه هى المرحلة التى تتدخل فيها الأدبية ، استخدام اللغة الذى يقدم الوظيفة البلاغية على الوظيفة النحوية والمنطقية ، بوصفها ذلك العنصر الحاسم وغير المستقر الذى يعطل ، فى مجموعة من الأشكال والمظاهر ، التوازن الداخلى للأنموذج ومن ثم امتداده الخارجى إلى العالم غير اللفظى أيضًا . يبدو المنطق والنحو ممتلكين قدراً كبيراً من التقارب الطبيعى ، وكذا فانه فى تقليد علم اللغة الديكارتى لقى نحويو البورت - رويال Port - Royal * صعوبة ضئيلة فى أن يكونوا مناطقة أيضًا ... ويناقش أ . ج . غريماس حق استخدام شرف «النحو» فى وصف قراءة لن تكون مُحالة إلى الشمولية ... [٤] وواضح بالنسبة إلى غريماس وإلى كل التقليد الذى ينتمى إليه أن الوظيفة النحوية والوظيفة المنطقية للغة متساويتان فى الامتداد . والنحو نظير المنطق .

وينشأ عن هذا أن أية نظرية للغة وفى ذلك أيضًا النظرية الأدبية ، طالما أنها ضاربة الجذور فى النحو ، لاتهدد مانعتقد أنه المبدأ الأساسى لكل الأنظمة اللغوية الإدراكية والجمالية . يقف النحو فى خدمة المنطق الذى ، هو نفسه ، يسمح بالمرور إلى معرفة العالم . إن دراسة النحو ، أول الفنون الحرة ، هى الشرط القبلى الضرورى للمعرفة العلمية والإنسانية . ومادامت النظرية الأدبية تترك هذا المبدأ دون مساسٍ فليس فيها شيء مهدد بخطر . إن الاستمرارية بين النظرية والظاهراتية Phenomenalism يؤكدها النظامُ نفسه ويحافظ عليها . ولاتحدث الصعوبات إلا عندما لايعود ممكنًا أن نتجاهل الإقحام النظري المعرفى للبعد البلاغى للخطاب، أى عندما لايعود ممكنًا أن نُبقيه فى مكانه بوصفه مجرد إضافة ، مجرد زينة ضمن الوظيفة الدلالية .

---

* مؤسسة ثقافية تبعد حوالي ٢٧ كيلومترا غرب باريس ازدهرت من عام ١٦٣٨ إلى عام ١٧٠٤ ، عرف أساتذتها باهتمامهم بعلم اللغة (المترجم) .

إن العلاقة غير المحددة بين النحو والبلاغة (بوصفها مقابلاً للعلاقة بين النحو والمنطق) واضحة ، فى تاريخ العلوم الثلاثة ، فى الوضع غير المحدد للصور البلاغية أو المجازات ، ذلك العنصر من اللغة الذى يتمدد فوق الحدود المتنازع عليها بين المنطقتين . اعتيد أن تكون المجازات جزءاً من دراسة اللغة لكنها غدت أيضًا الأداة الدلالية للوظيفة الخاصة (أو التأثير) التى تحققها البلاغة بوصفها الاقناع والمعنى . وتتصل المجازات ، خلافًا للنحو ، باللغة أساسًا . فهى وظائف إنتاج النص التى لاتكون حتمًا منمطة على كينونة غير لفظية ، فى حين أن النحو قادر تحديداً على تعميم فوق لغوى إن التوتر الكامن بين البلاغة والنحو يتكثف فى مشكلة القراءة ، العملية التى تشترك لامحالة في الاثنين . لقد ثبت فى النهاية أن المقاومة للنظرية هى على الحقيقة مقاومة للقراءة ، مقاومة قد تكون فى أعلى تأثير لها ، فى الدراسات المعاصرة ، فى علوم المنهج التى تدعو نفسها نظريات قراءة ولكنها تتجنب رغم ذلك الوظيفة التى تزعم أنها هدفها .

ماذا نقصد عندما نؤكد أن دراسة النصوص الأدبية تعتمد لامحالة على فعل قراءة ، أو عندما ندعى أن هذا الفعل يتفادى على نحو منظم ؟ ... إن تأكيد الضرورة الواضحة مطلقًا للقراءة ينطوى على أمرين على الأقل فقبل كل شيء يتضمن أن الأدب ليس رسالة شفافة يمكن أن يسلم فيها بأن الاختلاف بين الرسالة وأداة التوصيل مرسخ بوضوح الثانى والأكثر إشكالية ، أنه يتضمن أن فك الرموز النحوية فى النص يترك بقية من عدم التحديد ينبغى ، ولكن لايمكن ، أن تحل بأدوات نحوية ، أيا كان مبلغ اتساع تصورها . وجلى أيضًا ، فى أية حال ، أن هذا الاتساع يوجه دائمًا وعلى نحو استراتيجى نحو إحلال رموز نحوية محل الصور البلاغية . وإن الميل إلى احلال مصطلح نحوى محل المصطلح البلاغى ... جزء من برنامج واضح ، برنامج يكون رائعًا تمامًا فى قصده مادام يميل إلى التمكن من المعنى وإيضاحه . إن احلال أنموذج «علاماتى» محل نموذج تأويلى ، إحلال فك الرموز محل التفسير ، سيمثل تقدمًا مهمًا ، بسبب التذبذب التاريخى المحير للمعانى النصية (وفيها طبعًا معانى النصوص المتعلقة بالقوانين الكنسية) . وهكذا فانّ كثيراً من الحيرة المرتبطة بـ «القراءة » يمكن أن يتخلص منها .

ومهما يكن ، فانه يمكن تقديم البرهان على أنه ليس ثمة فك للرموز النحوية ، مهما هذب، يمكن أن يزعم الوصول إلى الأبعاد الرمزية المحددة للنص . وثمة عناصر في كل النصوص هي

غير نحوية مطلقًا ، لكن وظيفتها الدلالية لايمكن تحديدها نحويًا ، لا في أنفسها ولافي السياق . فهل يجب علينا أن نفسر «حالة الاضافة» في عنوان ملحمة كيتس التي لم تكمل The Fall of Hyperion على أنها تعني «سقوط هيبريون Hyperion's fall » القصة الواقعية لهزيمة قوة كبيرة أمام قوة أصغر ، القصة التي يمكن إدراكها تمامًا التي انطلق منها كيتس على الحقيقة ولكنه حاد عنها تدريجيًا ، أو على أنها تعني يسقط هيبريون Hyperion falling » الاستدعاء الأقل تحديداً ولكنه أكثر إزعاجًا لعملية سقوط فعلية ، بصرف النظر عن بدايتها ، أو نهايتها ، أو هوية الكائن الذي يحدث أن تكون سقوطًا له : والحق أن القصة تُروى في الجزء الأخير الذي عنوانه «سقوط هيبريون The Fall of Hyprion » لكنها تروى عن شخصية تشبه أبولو لاهيبريون ... وكلتا القراءتين صحيحة نحويًا ، ولكنه يستحيل أن نقرر من السياق (القص اللاحق) أي صورة هي الصورة الصحيحة . إن السياق القصصي لايلائم أيا منهما ولا الاثنتين في الوقت نفسه . ويدفع المرء إلى اقتراح أن حقيقة أن كيتس كان غير قادر على إكمال أيٌ من الصورتين تُظهر استحالة قراءة عنوانه ، بالنسبة إليه مثلما هي الحال بالنسبة إلينا . وفي مقدور المرء بعدئذ أن يقرأ كلمة هيبريون Hyperion » في العنوان «سقوط هيبريون The fall of Hyperion » مجازيًا ، أو ، إن شاء المرء تناصيا ، على أنها لاتشير إلى شخصية تاريخية أو أسطورية بل تشير إلى عنوان نص كيتس الأول (هيبريون Hyperion) . ولكن هل نروى عندئذ قصة إخفاق النص الأول بوصفه نجاحًا للثاني، «سقوط هيبريون The fall of Hyperion » بوصفه انتصاراً لـ «سقوط هيبريون؟» ظاهريًا ، نعم ، ولكن ليس تمامًا ، لأن النص الثاني يخفق أيضًا في أن يستنتج . أو هل نروى قصة لماذا يمكن دائمًا أن يقال إن النصوص جميعًا ، بوصفها نصوصًا ، هي سقوط ؟ ظاهريًا نعم ، لكن ليس تمامًا أيضًا ، لأن قصة السقوط في الصورة الأولى ، كما رُويت في الثانية ، تنطبق على الصورة الأولى فحسب ولايمكن أن تقرأ على نحو مشروع على أنها تعني أيضًا سقوط «سقوط هيبريون The fall of Hyperion » ، ويتضمن التردد الوضع المجازي أو الحرفي للاسم الملائم «هيبريون Hyperion » وكذا وضع الفعل يسقط Falling ، ولذلك فانه مسألة مجاز وليس مسألة نحو . في عبارة «سقوط هيبريون Hyperion Fall » تكون كلمة «سقوط Fall » رمزية بوضوح ، والتمثيل لسقوط مجازي ونحن ، القراء ، نقرأ السقوط صامدين . أما في «Hyperion Falling » فليست هذه هي الحال بوضوح تام ، لأنه إن امكن أن يكون هيبريون أبولو وأمكن أن يكون أبولوكيتسّ ، فانه يستطيع عندئذ أيضًا أن

يكون إيانا ويغدو سقوطه المجازى (أو الرمزى) سقوطه وسقوطنا الحرفى أيضًا . إن الاختلاف بين القراءتين هو نفسه مبنى بوصفه مجازاً . ويهم كثيراً كيف نقرأ العنوان ، بوصف ذلك ممارسة ليس فى علم الدلالة فحسب ، بل فى ما يفعله النص عمليًا لنا وإزاء الضرورة المحتومة للحسم ، ليس هناك تحليل نحوى أو منطقى يمكن أن يساعدنا حتى النهاية ، ومثلما كان على كيتس أن يوقف قصته . على القارىء أن يوقف فهمه فى اللحظة نفسها التى يكون فيها أكثر انشغالاً وانهماكًا بالنص . ولايمكن أن يتوقع المرء أن يجد عزاء فى هذا «التساوق المخيف» بين ورطة المؤلف وورطة القارىء لأن التساوق فى هذه المرحلة لايعود فخًا شكليًا بل عمليًا ، ولاتبقى المسألة نظرية «صرفة» .

هذا الإبطال للنظرية ، هذه الزعزعة للحقل الإدراكى الثابت التى تمتد من النحو إلى المنطق إلى علم عام للإنسان ولعالم الظاهرات يمكن من جانبها أن تصاغ فى مشروع نظرى للتحليل النظرى الذى سيكشف قصور النماذج النحوية لغير القراءة non - reading . وإن البلاغة ، بعلاقتها السلبية على نحو فعال بالنحو والمنطق ، تبطل حتمًا مزاعم العلوم الثلاثة trivium (وبشىء من التوسع مزاعم اللغة) بأن تكون بناء راسخًا من وجهة نظر نظرية المعرفة . إن المقاومة للنظرية هى مقاومة للبعد البلاغى أو المجازى للغة ، البعد الذى ربما يكون فى واجهة الأدب (بمعناه الواسع) على نحو أكثر وضوحًا منه فى التجليات اللفظية الأخر أو - ليكون اقل غموضا نسبيا - ما يمكن أن يُكشف في أي حدث لفظي عندما يقرأ نصيًا . ولأن النحو وكذا المجاز جزء متمم للقراءة ، ينتج عن هذا أن القراءة ستكون عملية سلبية يعطل فيها الإدراك النحوى ، فى كل الأوقات ، بازاحته البلاغية . وينطوي نموذج العلوم الثلاثة trivium على الجدل الكاذب لإبطاله ويحكي تاريخه قصة هذا الجدل .

الحواشى :

(أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل)

١- «جيرارد جينيه» ، « Proust et les noms » ، فى تكريم رومان جاكوبسون (1967 , the Hage) الجزء الأول ، الصفحات ١٥٧ وما يتلوها .

٢- (المحرر) انظر الحوار الذى أجراه أفلاطون ، كراتيلوس Cratylus ، الذى يدور حول فلسفة اللغة .

٣- « Proust et le langage indirect » فى المجازات ٢ (باريس ، ١٩٦٩) .

٤- ا .ج . غريماس ، Du sens (باريس ، 1970) ص ١٣ .

إدوارد و .سعيد : "مشكلة النصية : موقفان أنموذجيان»

تبحث الصفحات التالية طريقتين» معاصرتين قويتين لدراسة مشكلة النصية textuality ووصفها وتحليلها ومعالجتها نظريًا ، وهى في ما يبدو المشكلة الرئيسة لأى مشتغل بالنقد والنظرية . هذه «الطرائق» - مع أقل إلماع إلى «طرائق» بروست المقصودة فحسب - هى طريقة فوكو Foucault وطريقة دريدا . وتحليلي لهاتين النظريتين جزء من محاولة لوصف الوعي النقدي الأنموذجي مثلما هو قائم بين ، وجوهريا يرفض الأثنتين ، سيطرة الثقافة المهيمنة وما أسميه سيادة المنهج المنظم . وفضلاً عن ذلك سوف أظهر أن العمل النقدى عند هذين الناقدين نشاط إدراكى ، طريقة للكشف ، ليس نشاطٌ تأمليًا فى أية حال ؛ والحق أننى سأمضى إلى حد القول إن النقد فى أوضاعنا الراهنة نشاطا معاد أو معارض . وأخيراً سأناقش - وأنا مدرك بأسى أن هذه التعليقات التمهيدية تخطيطية جداً - misc en abîmc لدريدا و misc en discours [١] لفوكو بوصفهما يمثلان التغاير بين نقد يزعم عدم وجود شيئ خارج النص il n'ya pas d,hors tcxtc وآخر يدرس النصية بوصفها ذات علاقة بتعدد النصوص ، وبالتالى ، والقوة ، والمعرفة ، والمجتمع وبعيداً عن إحداث صلح أو مواءمة بين هاتين النظريتين المتعارضتين بقوة عن النصية ، اللتين لايفيدني بطلاهما إلا بوصفهما مثالين لانقسام نظري واسع جدا يستقطب النقد المعاصر ، يفيد موقفي من الاثنتين فيما هو خير مصلحة له لأنهما كلتيهما تستأثران باهتمامي بوصفهما أساسيتين لكل موقف نقدى قوى .

إن دريداً وفوكو متعارضان في عدد من الموضوعات ، ولعل الموضوع الذى يختار خاصة فى هجوم فوكو على دريدا -وهو أن دريدا مهتم فحسب بـ «قراءة النص وأن النص ليس أكثر من «آثار » هناك يوجدها القارىء - يكون الموضوع المناسب لنبدأ به هنا [٢]. ووفقًا لفوكو ، إذا كان النص مهما عند دريدا لأن سياقه الحقيقي هو حرفيًا عنصر نصى سحيق الغور ، L'c`criturc cn abîmc كان النقد حتى الآن عاجزاً على الحقيقة عن معالجته[٣] (يقول دريدا فى « la doublc séancc) ، فعند فوكو أن النص مهم لأنه يسكن فى عنصر قوة (pouvoir) مع ادعاء للحقيقة ، رغم أن تلك القوة غير مرئية أو ضمنية . وهكذا فان نقد دريدا يتقدم بنا فى النص ، أما نقد فوكو فيتقدم بنا داخل النص وخارجه .

رغم أنه لافوكو ولادريدا ينكران أن ما يوحدهما - أكثر حتى من الخاصية التعديلية والثورية الصريحة لنقدهما بوصفه نظرية ، وأداء و «بيداغوجيا » - إنما هو محاولتهما أن

يجعلا ما هو عادة غير مرئي فى النص «مرئيًا» ، أى الأسرار المختلفة لنصيته ، وقواعدها ، و «عملها» ... والقول إن القصد والسلامة النصيين فى النص غير مدركين يعنى أن النص يخفى شيئًا ما ، ذلك أن النص يتضمن ، وربما أيضًا يقرر ، ويجسد ، ويصور ، لكنه لايكشف شيئًا على نحو مباشر . وهذا مبدأ روحى للنص يوافق عليه فوكو ودريدا معًا ، على أنحاء متباينة تمامًا .

مهما يكن ، فان المشروع الكامل لفوكو قد أيقن أنه إذا كان النص يخفى شيئًا ما ، أو إذا كان شيء حول النص غير مرئى ، فان هذه الأشياء يمكن أن تكشف ويُشترك فيها ، ولو فى شكل آخر ، فى المقام الأول لأن النص جزء من شبكة قوة يكون شكلها النصى إخفاء هادفًا لقوة تحت (أو في) النصية و المعرفة (savoir) . ولذلك فان القوة المساوية للنقد هى أن نأتى بالنص إلى إدراكية محددة ... ويعمل دريدا أكثر بروح ضرب من اللاهوت السلبى . وكلما أدرك النصية فى كنهها الحقيقى ، عظم تفصيل ما ليس موجوداً بالنسبة إليه : ... وأنظر إلى مصطلحاته الرئيسة ، «أنتشار dissc`mination» ، «إضافة Supplc`mcnt»، عقار Pharmakos» ، «أثر trace» ، «رسْم marque» ، وما شابهها، ليس بوصفها مجرد مصطلحات تصف «تكتم النسيج la dissimulation de la texture بل أيضًا مصطلحات شبه لاهوتية تحكم وتدير الميدان النصى الذى فتحه عمله . وفى الحالين كلتيهما ، رغم ذلك ، يعترض الناقد على الثقافة وقواها المهيمنة بوضوح على النشاط العقلى ، مما يمكن أن يدعى «نظامًا» أو «منهجًا» ، عندما بمعالجة النصوص تطمح هذه القوى إلى منزلة العلم . ويوجه الاعتراض بايماءات تمييز كبيرة جداً : يشير دريدا فى كل مكان إلي الميتافيزيقا والفكر الغربيين ، ويشير فوكو فى أعماله الأولى إلى مراحل مختلفة ، وعهود وإدراكات ، أي إلى تلك الوحدات الكاملة التى تبنى الثقافة المسيطرة فى أعرافها الموجهة والموحدة والمميزة . وأية «طريقة» ، لفوكو ودريدا ، لاتحاول أن تحدد هذه الكينونات المعترض عليها فحسب ، بل تحاول بالحاح أن تنكرها ، أن تهاجم رسوخ أساسها وسلطانه وقوته ، أن تفككها أيا كان الثمن . وعند الكاتبين كليهما يقصد عملها إلى الاستعاضة عن الاستبداد والخيال فى الإشارة المباشرة - إلى ما يسميه دريدا «الحضور» أو المدلول المتعالى - بالصرامة وممارسة النصية المفهومة فهمًا كاملاً فى أساسها الأكثر شذوذاً فى حال دريدا ، وفى حال فوكو، فى استمرارها الأكثر تطاولاً وبقاء وتنظيمًا وتعزيزاً . إن التعمية واللاإشارية هما الرد المشترك لدريدا وفوكو على المزاج العام اليقينى الذى يمقتانه بشدة . ومن وجهة أخرى ، فقد احتكما دائمًا إلى التجريبية وإلى المنظورية الدقيقة التى يبدو أنهما قد استمداها من نيتشه .

أما مغزى موقف دريدا فهو أنه فى عمله قد أثار تلك المسائل المرتبطة على نحو فريد بالكتابة وبالنصية التى تميل إلى أن تكون مهملة أو مصعّدة فى ماوراء التعليق meta-commentary على النصوص . إن التملص الحقيقى للنصوص ، والميل إلى رؤيتها على نحو متجانس إما بوصفها وظائف لفلسفة أو نظام تخطيطيين (أو متطفلة عليهما) تعتمد عليهما (بوصفهما إيضاحات ، وتمثيلات وتعبيرات) : هذه هى الأشياء التى توجه إليها الطاقات الإغماضية المهمة عند دريدا . وبالإضافة إلى ذلك طور منهج قراءة نشيطًا وفعالاً جداً . ورغم ذلك يجسد عمله تقييداً للذات واضحًا جداً ، زهداً من نوع كابح ومعطل جداً . وقد آثر فيه دريدا وضوح مالايمكن تحديده فى النص ، إن جاز التعبير ، على قوة النص التى يمكن تحديدها؛ كما قال مرة ، ربما يكون اختيار الوضوح المجدب للمشهد الأدائى المزدوج فى النصوص إهمالاً لقوة البيان النصى الفعالة والمنجزة [٤]. وهكذا فان عمل دريدا لم يكن دائمًا فى موقف يلائم المعرفة الوصفية من النوع الذى يضفى على الميتافيزيقا الغربية والثقافة الغربية أكثر من معنى إلماعى متكرر ؛ لم يكن مهتما على نحو منظم ومباشر بحل التركز العرقى الذى تحدث عنه أحيانًا بوضوح نبيل ، ولم يطلب من مريديه أى ارتباط ملزم بمسائل تتصل بالاكتشاف والمعرفة أو الحرية أو الاضطهاد أو الظلم . لأنه إن كان كل شىء فى النص عرضة على نحو متساو للتشكيك والتأكيد ، فان الاختلافات بين مصلحة طبقة وأخرى أو بين مضطهد ومضطهد ، أو بين خطاب وآخر ، أو بين إيديولوجيا وأخرى تكون عندئذ فعلية فى العنصر التوفيقى الحاسم للنصية ، ولكنها ليست جوهرية فى صنع القرارات حول هذا العنصر...

وعند فوكو ، على قدر ماهى الحال عند دريدا ، أن النصية مقولة أكثر حيوية وإثارة من تلك المقولة الميتة التى فرضتها عليها شعائر التقديس فى النقد الأدبى التقليدى ، ومنذ بدء سيرته انشغل فوكو بالنصوص بوصفها جزءاً متممًا ، وليس ملحقًا ، للعمليات الاجتماعية المتمثلة فى التمييز والاقصاء والدمج والسيطرة ... أما التعارض فى كل نص بين مؤلفه والخطاب الذى هو جزء منه ، لأسباب اجتماعية و(ابستمولوجية) وسياسية ، فانه أساسى بالنسبة إلى النظرية النصية عند فوكو .وبصرف النظر عن الموافقة على نضال دريدا من أجل إثبات أن ثقافة الغرب قد آثرت الكلام على الكتابة ، فان خطة فوكو إنما هى إظهار العكس تمامًا ، على الأقل منذ عصر النهضة ، وكذا إظهار أن الكتابة ليست ممارسة شخصية لإرداة كتابية حرة بل إعداء لنسيج معقد جداً من القوى يكون النص بالنسبة إليه مكانًا بين أمكنة

أخر (بما فيها الجسد) تدار فيها استراتيجيات التحكم بالمجتمع ... إن فرضية فوكو التاريخية والفلسفية الأكثر إثارة وتعقيداً هى أنّ الخطاب ، وكذا النص ، صارا خفيين ، وأن الخطاب بدأ يتخفى ويبدو مجرد كتابة أو نصوص ، وأن الخطاب أخفى القوانين المنظمة لتشكيله واندماجاته الملموسة بالقوة ، ليس فى مرحلة ما من الزمان ، بل بوصفه «حدثًا» فى تاريخ الثقافة عمومًا ، وتاريخ العلم خاصة .

... وبينما تجىء نظرية النصية عند دريدا بالنقد إلى تقديم دال متحرر من أى التزام بمدلول متعال ، تنتقل نظريات فوكو بالنقد من درس الدال إلى وصف لمكان المدلول ، وهو مكان برىءٌ إلى أقصى حد ، لابعد له ، أو دون السلطان التأكيدى للنظام المنطقى.وبتعبير آخر ، إن فوكو منشغل بوصف القوة التى يحتل بها الدال مكانًا،وهكذا فانه فى Surveiller et punir يمكن أن يبين كيف أن الخطاب الجزائى نفسه كان قادراً على تخصيص المجرمين بأمكنتهم فى التنظيم البنائي والإدارى والنفسي والأخلاقي لفن العمارة الوقائي للسجن .

والآن فان قيمة مثل هذه الفكرة التاريخية الدقيقة عن الدال في النص لا تتمثل في أنها تاريخية فحسب . فقيمتها العظمى أنها تنبه النقد إلى إدراك أن احتلال الدال مكانا ، التدليل في المكان ، هو عمل لرغبة – لا تمثيل لهذا العمل – ذو نتائج سياسية وفكرية يمكن التحقق منها وهو عمل يحقق رغبة (استراتيجية) في إدارة مجال واسع ومفصل من المادة وفهمه . وعدم إدارك هذا العمل للرغبة هو ما يجد المرء أنه الهادم الذي لايعترف بها ومن ثم ينكرها ويتغاضى عنها . وهكذا فانه بفضل نقد فوكو نكون قادرين على فهم الثقافة بوصفها مجموعة أنظمة تمتلك القوة الفعالة للمعرفة مرتبطة ارتباطا منظما بالقدرة ولكن على نحو غير مباشر في أية حال .

ويتمثل درس فوكو في أنه بينما هو بمعنى ما يكمل عمل دريدا ، إذا هو بمعنى آخر يخطو في اتجاه جديد ... وعند فوكو أنه حيثما توجد معرفة وخطاب ينبغي أن يكون هناك نقد أيضا ، لكشف الأماكن الدقيقة – والإزاحات – في النص ، وبتلك الوسيلة لاعتداد النص عملية تدل على رغبة تاريخية فعالة في أن تكون حاضرة ، توقٍ شديد إلى أن تكون نصا وإلى أن تكون موفقا متخذا .

ومادام هذا النوع من النقد مفصولا على نحو واع عن السيطرة الثقافية فانه نشاط مهم ضمن الثقافة . فهو يحرر الإنسان من القيود التي تفرضها عليه شكلانيًا الإدارات أو الأنظمة

أو تقاليد البحث المهترئة ويتيح فرصة لإمكانية دراسة مغامرة لحقائق الخطاب التي تحكمت منذ القرن الثامن عشر بانتاج النصوص . ورغم الشمولية الرائعة لهذا العمل ، فان فوكو يتبنى فكرة سلبية وعقيمة جدا ليس لاستخدامات القوة بل لكيفية اكتسابها واستخدامها والحفاظ عليها ولأسباب ذلك ، وهذه هي النتيجة الأكثر خطراً لخلافه مع الماركسية ونتيجته هي الجانب الأقل إقناعا في عمله ....

.... وهكذا فان ما يفتقده المرء عند فوكو هو شئ يشبه تحليلات غرامسكي Gramsci للسيطرة ، مجموعات تاريخية ، زمر من العلاقات تنفُذ من منظور عامل سياسي ملتزم لايكون الوصف الخلاب للقوة المستخدمة بالنسبة إليه بديلا عن محاولة تغيير علاقات القوة داخل المجتمع ...

وأستطيع أن أختم بملاحظة أكثر قطعية ، إن كانت مختصرة نسبيا . لقد فهم مني ضمنا أن النقد هو (أو يجب أن يكون) نشاط إدراكي ، وأنه شكل من المعرفة . وأجد نفسي الآن أقول إنه إذا كانت كل معرفة ، كما حاول فوكو أن يبين ، مثيرة للخصام فان النقد ، من حيث هو نشاط ومعرفة ، يكون أو ينبغي أن يكون مثيرا للخصام تماما ، أيضاً . وإن اهتمامي هو أن أوظف ثانية الخطاب النقدي في شيء ، أكثر من جهدٍ تأملي أو منهج قراءة تقني دقيق للنصوص والموضوعات غير المحددة ....

ولايستطيع النقد أن يفترض أن مجاله هو النص وحده ، ولا حتى النص الأدبي الكبير . ويجب أن يرى نفسه ، وكذا الخطاب الآخر ، يسكن حيزاً ثقافيا متنازعا عليه كثيرا ، حيزا كان فيه العنصر الفعال في استمرار المعرفة وانتقالها الدال بوصفه حدثا ترك آثارا باقية في الذات الإنسانية . وما إن يتبنى المرء هذه الفكرة حتى يتوارى الأدب بوصفه نطاقا معزولا في الميدان الثقافي الواسع ، وتتوارى معه أيضا البلاغة غير المؤذية للفلسفة الإنسانية التي تعتمد ابتهاج الذات . وبدلا من ذلك سنكون قادرين ، فيما أحسب ، على أن نقرأ ونكتب ونحن نحس بالخطر العظيم للفعالية التاريخية والسياسية التي امتلكتها النصوص الأدبية ، وكذا كل النصوص .

الحواشي :

{ أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل }

١ - (المحرر) « mise en abyme تعبير في شعار النبالة يعني الترس الذي يتصمن في وسطه abyme) صورة أصغر للترس نفسه ، وهكذا فانه بلثه - إلى ما لانهاية - بصور أصعر فأصعر دائما راجع التروس نحو النقطة المركزية » . ج . هلس ميلر ، « Steven's Rock and Criticism as Cure »، جلة جورجيا Georgia Review ، ٣٠ (١٩٧٦) ، ص ١١ . وعن نظرية الخطاب عند فوكو انظر له « نظام لخطاب The Order of Discourse » ، في « تفكيك النص Untying the Text » ، إعداد روبرت يونغ ، صفحات ٤٨ - ٧٨ .

٢ -هجوم ميشيل فوكو على دريدا موجود في ملحق للصورة الأخيرة من Folie et déraison : Histoire de la folie a l'âge classiqu (باريس ، ١٩٧٢) ، الصفحات ٥٨٣ - ٦٠٣ . (المحرر) هذا متيسر ي الإنجليزية مثل « جسدي ، هذه الورقة ، هذه النار My Body , This Paper , The Fire » ، في محلة كسفورد الأدبية Oxford Literary Review ٤ (١٩٧٩) ، الصفحات ٩ - ٢٨ .

٣ - حاك دريدا ، La Dissmination (باريس ١٩٦٢) ، ص ٢٩٧ .

٤ - لقد أشرت إلى هدا ، مستشهدا بدريدا ، في Roads Taken and Not Taken in Contemporary Criticism ، النقد المعاصر Contemporary Criticism ، ١٧ (١٩٧٦) ، ص ٣٣٤ .

١٢ - علم العلامات

صيغ تعبير « سيميائي semiotic * » في آخر القرن التاسع عشر من جانب الفيلسوف الذرائعي الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس C . S . Peirce (١٨٣٩ - ١٩١٤) ، ليدل على « المبدأ الشكلي للعلامات » ، وقد أظهر فرديناند دي سوسير في كتابه Cours de Linguistique Générale (١٩١٥) أن علم اللغة ليس إلا قسما من علم عام للإشارات ، سماه علم الرموز semiology . والتعبيران قابلان لأن يحل أحدهما مكان الآخر . إن أساس علم العلامات semiotics هو العلامة sign ، أي كل شكل توجد له استجابة يُصطلح عليها . فليست اللغاتُ وأنظمة الاتصال كنظام مورس الرمزي هي وحدها التي تشكلها العلامات ، بل إن العالم نفسه ، كما سيحاول العلاماتيون المتطرفون أن يثبتوا ، عندما يتصل بالعقل البشري يتألف تماما من علامات مادام من غير الممكن أن تكون هناك صلة مباشرة بالواقع . يدرس علمُ العلامات الأنظمة المختلفة للعلامات الأساسي لدى الكائنات الإنسانية ، ويمكن أن يُنظر إلى العلامات التي توجد المعاني المشتركة التي تؤلف أية ثقافة . اللغة هي نظام العلامات الأساسي لدى الكائنات الانسانية ، ويمكن أن ينظر إلى العلامات غير اللفظية ، كالإيماءات وأشكال اللباس والممارسات الاجتماعية الاصطلاحية الكثيرة كتناول الطعام ، بوصفها قريبة من اللغة من حيث إنها مؤلفة من العلامات التي تضطلع بالمعنى وتتصل بفضل العلاقات بين العلامات .

وقد أغنى استخدامُ علم العلامات في دراسة الأدب إلى مناهج نظرية مختلفة وكثيرة . وأربعة من هذه المناهج موجودة هنا . وقد حاول جوناثان كولر Jonathan Culler ، الناقد الذي كانت أقوى تعاطفاته مع البنيوية ، أن يتابع النقد البنيوي في مرحلة ما بعد البنيوية من خلال إعادة صياغته بمصطلحات علاماتية . وهو يبين أن علم علامات الأدب ينبغي أن يشغل نفسه بالممارسات الدالة والاصطلاحات التفسيرية التي تهيئ للنصوص الأدبية أن تصل إلى القراء . وعلى النقد الأدبي أن يشغل نفسه بكيفية إنتاج المعنى الأدبي وليس بهذا المعنى بما هو كذلك . وثمة اتصال ظاهر بين هذا المفهوم لعلم العلامات واهتمام البنيوية بالدراسة اللغوية للشعر . وقد تمثل واحد من أكثر التطورات إثارة في النظرية الأدبية الحديثة في ظهور

* يجدر الانتباه إلى أن الأصل الإغريقي لـ sêmeiôtikê معناه الخاص بالعلامات أو الدال ، و sêma بالفرنسية العلامة ؛ وفي العربية نجد " السُومة والسِّيمة والسيماء والسِّيمياء " بمعنى العلامة أيضا . فاستخدام « سيمائي لـ semiotic» صحيح { المترجم } .

نقّاد ومنظرين في الاتحاد السوفيتي أعادوا الروابط مع الشكلانية الروسية ، وكان قد حظر النقد الشكلاني إبان العهد الستاليني . وعلى الجملة ، يُعَدّ يوري م . لوتمان من مدرسة تارتو Tartu School لعلم العلامات المنظّرَ السوفييتي الأكثر أهمية . ويطور مفهومه لعلم العلامات خاصة عمل باختين وبنيويّي براغ . وهو يوضح أن نصوص الأدب ينبغي أن يُنظر إليها بوصفها مرمَّزة ترميزا مضاعفا . وهي جزء من اللغة الطبيعية ويمكن أن تُحَلّ رموزها وفقا لذلك ، لكنه ما إن يصنف النص على أنه أدبي حتى تعمل أنظمة رمزية إضافية كثيرة .

وتعد جوليا كريستيفا واحدة من أكثر منظري ما بعد البنيوية أهمية . وهي تبين أن علم العلامات لا ينبغي أن يشغل نفسه بأنظمة العلامات هكذا مجردة بل بعملية التدليل التي توجد أنظمة العلامات وتهدمها . أما مورس بيكام فهو في تقليد ذرائعي أمريكي لعلم العلامات سيميم - بالإضافة إلى بيرس - ج . هـ . ميد وتشارلز موريس . ورغم أنه يتبنى الموقف المتطرف المتمثل في أن معنى العلامة هو أية استجابة لها مهما كانت ، فانه يعتقد أن الشكل الوحيد الذي يمكن الدفاع عنه من أشكال التفسير الأدبي إنما هو الشكل التاريخي والمتصل بفقه اللغة أساسا .

للقراءة الموسعة :

Umberto Eco, The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts (Bloomington, Indiana, 1979) .

Julia Kristeva, Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art (Oxford, 1980)

___ , Revolution in poetic Language (New Youk , 1984) .

Yury M.Lotman , The Analysis of the poetic Text , trans. D. B. Johnson (Ann Arbor, Mich., 1976) .

L M . O'Toole and Ann Shukman (eds), Russian poetics in Translation (Colchester) , Vols 2,3,6,8.

Morse Peckham, Romanticism and Ideology · Essays and Addresses, 1971 - 80 (Greenwood, F1., 1985).

Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry (Bloomington, Indiana , 1978).

Robert Scholes, Semiotics and Interpretation (New Haven, Conn., 1982).

Ann Shukman, Literature and Semiotics : A Study of the Writing of Yu. M.Lotman (Amsterdam , 1977) .

---

* تارتو مدينة في غربي ما كان يسمى الاتحاد السوفيتي [المترجم] .

جوناثان كولر : « علم العلامات بوصفه نظريةً للقراءة »

إن حقيقة أن أولئك المنهمكين بدراسة الأدب مستعدون لقراءة الأعمال النقدية تقول لنا شيئا مهما عن طبيعة تخصصنا ... ولعل افتراضاتنا أن الأشياء المهمة ستقال في الكتابات النقدية تكون توقعا محبطا أكثر كثيرا من أن يكون محققا لكن حضوره ، وعلى الحقيقة إصراره الاستثنائي في وجه الإحباط ، يوحي بأننا ننظر إلى النقد الأدبي على أنه تخصص يهدف إلى المعرفة .

وربما يكون عسيرا طبعا أن نبين كيف يتقدم تخصصنا نحو المعرفة . ومنذ أن تحولت الدراسات الأدبية من المعرفة الواسعة إلى التفسير غدا من السهل بحثُ فكرة التخصص التراكمي . وليس لزاما أن تبدو أعمالُ التفسير تقترب بنا إلى هدفٍ من مثل فهمٍ أكثر دقة لكل الأعمال الرئيسة في الأدب الأوروبي ...

وإحدى الاستراتيجيات الرائجة في هذه الظروف هي سن القوانين للحد من تكاثر التفسيرات باقتراح نظرية تعلن أن كل عمل يتضمن معنى وأن بحث الناقد عن المعرفة هو محاولة لاكتشاف ذلك المعنى . وإذا كان معنى العمل هو معناه عند مؤلفه ، أو معناه عند جمهورٍ مثالي في عصره أو ما يفسر كل دقائقه دون انتهاك للمعايير التاريخية للنوع ، فان الناقد يعرف مايحاول أن يكتشفه . لكن مثل هذه النظريات لا تقنع القراء والنقاد بأن يوقفوا أنفسهم عند تفسيرات النوع المفضل ، وإن الوجود الحقيقي للنظريات المتنافسة بشأن معنى الأعمال يشجع ويضاعف تكاثر كل نظريةٍ صممتٍ للعلاج . وإن حعل هدف الدراسات الأدبية معرفة معنى كل عمل أدبي فردي يستلزم محاولة عابثة لفرض معيار خاص وهدف وحيد على نشاط القراءة .

يغدو السؤال عندئذ : أي نوع من المعرفة هو الممكن ؟ وبدلا من اتخاذ تكاثر التفاسير عقبة أمام المعرفة ، هل في مقدور المرء أن يحاول جعله موضوعا للمعرفة ، متسائلا كيف تمتلك الأعمال الأدبية المعنى الذي تؤديه لدى القراء ؟ يتضمن العرف الأدبي ممارسات تفسيرية، تقنياتٍ لفهم الأعمال الأدبية ، مما يجب أن يكون ممكن الوصف . وبدلا من سنّ الحلول للخلافات التفسيرية ، ربما يحاول المرء أن يحلّل العمليات التفسيرية التي تحدث هذه الخلافات - التنافر الذى هو جزء من النشاط الأدبي لثقافتنا . مثل هذا البرنامج يقع تحت

رعاية علم العلامات Semiotics ، الذي يحاول أن يحدد الأعراف والعمليات التي تحدث بها كل ممارسة دالة (كالأدب) تأثيراتها الملحوظة في المعنى . إن المزية البارزة لعلم العلامات (وربما ، في هذه الأيام الأولى ، مزيته الرئيسة) هي الوضوح المنهجي الذي يمكن أن يدخله في الدراسات الأدبية من خلال تحديد واضح للافتراضات والأهداف . ولا يكون البحث العلاماتي ممكنا إلا عندما يتعامل المرء مع تعبير دال أو اتصال . وينبغي أن يكون المرء قادرا على تحديد تأثيرات التعبير الدال – التي تتضمنها المعاني والأشياء والأحداث بالنسبة إلى المشتركين أو الملاحظين . وعندئذ يستطيع المرء أن يحاول إنشاء نماذج للعلميات الدالة لتفسير هذه التأثيرات . وهكذا فان علم العلامات الأدبي مبني على افتراضين ، يمكن دراسة أي منهما : الأول أن الأدب ينبغي أن يعالج بوصفه شكلا للتعبير الدال والتوصيل ، في أن الوصف المناسب للعمل الأدبي ينبغي أن يشير إلى المعاني التي يتضمنها لدي القراء ؛ الثاني أن الإنسان يستطيع أن يحدد تأثيرات التعبير الدال التي يريد أن يفسرها .تصر الاعتراضات على الافتراض الأول على أهمية محاولة فصل العمل نفسه عن تفسيراته : تتنوع التفسيرات على أنحاء لايمكن التنبؤ بها ؛ إذ تحددها عوامل خارجه عن العمل ولا ينبغي أن تعد جزءا منه ولا موضحات موثقة له . وبدلا من تبني المنظور العلاماتي واعتداد التفسيرات إكمالا للعمل، ستتواصل هذه المناقشة ، وعلى المرء أن يبحث عن طرائق لتحليل العمل بوصفه مبدعا فنيا موضوعيا . لقد غدت المناقشات حول هذه النقطة الآن شيئا مألوفا ، وثمة مبرر ضئيل للاعتقاد بأن أحداً من الأطراف سيتبين الحجة الدامغة .

لكنه حتى إذا سلّم المرء بالافتراض الأول ، في أن الأدب شكل من أشكال الاتصال ، فانه يظل مرتابا في إمكانية تحديد تأثيرات التعبير الدال وجمعها . وإن أية تقنية للتحقق من معاني الأعمال لدى القراء ، قد يناقش المرء ، ستُحدث تحريفات عميقة ، إما لأن المسائل التي تبحث ستثير تأملات لا تنتمي إلى الاستجابة « الأصلية » ، وإما لأن الإجراء لن يجمع إلا بعض أنواع الاستجابات والتفاسير . وليس في مقدور المرء أن ينكر أن الأعمال تمتلك تأثيرا في القراء وتحدث تأثيرات للتعبير الدال ، لكن هذه التأثيرات ليس ذلك المحتوى الذي يمكن أن يفهم ، ويصنف ، ويدرس .

هذه أسباب معقولة لمناقشة افتراضات علم العلامات . وحين يواجه العلاماتيّ بمثل هذه الاعتراضات عليه أن يختار واحدة من « استراتيجيتين » . فربما يعارض ، مؤكدا أن الأدب شكل للتوصيل وأن ما يوصله لايمكن أن يتجاهل حتى لو رام المرء ذلك . أو ربما يقبل

الاعتراضات ويدعي بشيء من التواضع الدور المختزل الذي يبقى . وحتى عندما لا تنتمي التفسيرات والاستجابات إلى بنية العمل ، تكون نشاطا ثقافيا مهما ينبغي أن يدرس ؛ وحتى عندما لاتكون الاستجابات أشياء يمكن جمعها وتحليلها ، تظل هناك تسجيلات كثيرة للاستجابات والتفسيرات يمكن أن يستخدمها علم العلامات . ومنذ أن يجري الاتصال ، ومنذ أن تسجل التفسيرات ، يستطيع المرء أن يدرس التعبير الأدبي الدال بأن يحاول وصف الاصطلاحات والعمليات السيميائية المسؤولة عن هذه التفسيرات ....

وسيكون علم العلامات هذا نظرية قراءة ولن يكون موضوعه الأعمال الأدبية نفسها بل إمكانية فهمها : الطرائق التي تكون مفهومة بها ، الطرائق التي يكون القراء قد أدركوا بها المراد منها . والحق أن البرنامج السيميائي ربما يعبر عنه بمفاهيم « الفهم Sense » و « التفهم makingsense » أكثر منه بمفهوم « المعنى meaning » ، لأنه بينما يوحي « المعنى » بخاصية للنص (النص « يتضمن » معنى) ، ومن ثم يشجع المرء على تمييز معنى جوهري (رغم أنه قد يكون عصيا على الفهم) من تفسيرات القراء ، إذا « الفهم » يربط خاصيات النص بالعمليات التي يجريها المرء عليه . فالنص يمكن أن يكون مفهوما والإنسان يمكن أن يفهم النص . وإذا ما حدث أن النص الذي لم يفهم في البدء صار مفهوما ، فذلك لأن الإنسان قد تفهمه . ويوحي « التفهم Makingsense » بأنه لبحث التعبير الدال في الأدب على المرء أن يحلل عمليات التفسير .

والاعتراض الأكثر شيوعا على علم علامات القراءة ، خاصة ذلك الذي يستحضر مثال علم اللغة ويتكلم على مشروعه بوصفه محاولة لوصف « الكفاءة الأدبية literary competence »[(١)] ، أنه يفترض ، خطأ ، اتفاقا بين القراء ويقدم مبدأ القراءة « الكفؤ Competent » بوصفه معيارا ينبغي أن يعترف به القراء الآخرون . ولابد من بيان أن علم علامات القراءة لايجيب البتة عن مسألة كيفية اتفاق عدد كبير من القراء ، أو عدم اتفاقهم ، في تفسيراتهم للأدب . ويحاول أن يفسر الحقائق حول التفسير ، أيا كانت نظرة الإنسان إلى تلك الحقائق . ويهتم بمجال القراءات بالنسبة إلى عمل ما ، سواء أوسع المرء هذا المجال أم ضيقه . وحيث يبدو ثمة اتفاق بين القراء - على أن مسرحية « الملك لير » ذات تأثير مأساوي - يكون هذا حقيقة مهمة عن التفسير ؛ وحيث يبدو ثمة تركيز واضح على الاختلاف - هل « النشيدة الهوراسية Horatian ode » لمارفل احتفاءً بكرومويل أو نقد ساخر له ؟ - يكون

هذا ذا أهمية ؛ وعندما يكون هناك انتشار واسع جدا للتفاسير ، كما في قراءات قول وردزورث «ختم النوم على روحي Aslumber did my Spirt Seal ، يحتاج ذلك أيضا إلى أن يعلَّل . وعلى الجملة ، فان اختلاف القراءات أكثر إثارة من اتفاقها ، رغم أنه طبعا ينبغي أن يحدد فيما يتصل بالاتفاق . وفي أية حال ، فانه مادامت حقائق التفسير تشكل نقطة الانطلاق والمعطيات التي يمكن أن تفسر ، فسيحكم على الدرس السيميائي بأنه غير مهم إن هو بدأ من نطاق للتفسيرات غير أنموذجي البتة .

طبيعي أن المرء يمكن أن يتخلص من مصطلح « الكفاءة الأدبية » ليتفادى ظهور اتفاق متجرئٌ بين القراء على وجود تفسير معياري « كفؤ » ، لكن هذا سيتضمن خسارة ، لأن «الكفاءة » تشير إلى أن الإنسان يتعامل مع قدرة تستلزم معايير . وليس التفسير وحده هو الذي يستخدم عمليات معادة ، بل إن الإنسان في محاولته تفسير النص يكون دائما محتكما ضمنيا إلى المعايير . فعندما يتساءل المرء عما إذا كان خط معين للتفكير سيحل مسألة ، عما إذا كان المرء سيفلح في إيضاح مقطع غامض ، فانه يضع معايير للتفسيرات الناجحة ، الوضوح المناسب ، التماسك الكافي . هذه المعايير قد تبقى غامضة وقد تتباين كثيرا من وضع إلى آخر ومن جمهور مفسر إلى آخر ، لكن عملية التفسير لا يمكن فهمها دونها . ويذكِّر الإنسانُ بهذا على نحو مفيد بالإلماع إلى المعايير الضمنية في مفهوم « الكفاءة الأدبية » .

ملاحظة :

١ - [المحرر] عن دراسة كاملة لـ « الكفاءة الأدبية » انظر لكولر « الدراسة اللغوية البنيوية للشعر Structuralist Poetics » (لندن ، ١٩٧٥) ، الفصل السادس .

يوري م . لوتمان : « مفهوم " الأدب " : محتواه وبنيته »

إن نحن اعتددنا الأدب مجموعة محددة من النصوص ، فانه ينبغي أن يلحظ أولا أن هذه النصوص لا تؤلف سوى جزء من النظام العام للثقافة . إن وجود النصوص الأدبية يتضمن كلا من الحضور المتزامن للنصوص غير الأدبية والقدرة ، من جانب المجموعة التي تستخدمها ، على التمييز بينها . وإن التذبذبات المحتومة في الحالات المختلف عليها تقوي فحسب المبدأ نفسه : عندما نكون غير متيقنين من تحديد حورية الماء mermaid بأنها امرأة أو سمكة ، أو تحديد الشعر الحر بالشعر أو بالنثر ، نصدر عن هذه التقسيمات التصنيفية كما هي . وبهذا الفهم يسبق تصوّرنا للأدب منطقيا ، لا تاريخيا ، الأدب نفسه .

وتوجد وجهتا نظر مختلفتان يمكن أن يميز المرء من خلالهما بين أعمال الأدب والمجموعة الكاملة للنصوص الأخرى التي تعمل بوصفها مكونات لثقافة معينة :

١ - التمييز على أساس الوظيفة

من وجهة النظر هذه يمكن أن يحسب من الأدب كل نص لفظي قادر ، ضمن إطار الثقافة المعنية ، على تحقيق وظيفة جمالية . ومادام ممكنا من حيث المبدأ (وتاريخيا كثيرا ما يحدث هذا) أن تختلف الشروط المطلوبة لتحقيق الوظيفة الجمالية بين وقت إبداع النص ووقت دراسته ، فان النص الذي لايدخل بالنسبة إلى المؤلف في مجال الفن يمكن ، في نظر الباحث ، أن ينتمي إليه ، والعكس بالعكس .

إن إحدى العقائد الأساسية للمدرسة الشكلانية تمثلت في أن الوظيفة الجمالية تحقق عندما ينغلق النص على نفسه وعندما يحدد عمله من خلال التوجه نحو التعبير ؛ وهكذا فانه بينما يكون السؤال « ماذا » في النص غير الأدبي أسبق في الأهمية ، إذا الوظيفة الجمالية تحقق بالتوجه نحو السؤال « كيف » . وهكذا يغدو مستوى التعبير نوعا من المجال الجوهرى ، الذي يكتسب قيمة ثقافية مستقلة . ومهما يكن ، فان البحث السيميائي الأحدث عهدا يقود إلى نتائج مختلفة تماما . ويظهر النص الذي يعمل جماليا الآن بوصفه النص الذي يكون وزنه الدلالي أكبر ، لا أصغر ، من الوزن الدلالي للنصوص غير الأدبية . فهو يعني أكثر ، لا أقل، من الكلام العادي . وحين تحل رموز النص الأدبي بمساعدة الآليات العادية للغة الطبيعية ، يكتشف عن مستوى معين من المعنى ، ولكنه لا يكشف كليا بوساطة هذه الأداة . وحالما يغدو

متلقي الإعلام مدركا أنه يتعامل مع اتصال أدبي ، فانه يتناوله على نحو خاص ، يقف النص أمامه كأنه فى أدنى حد مرمزٌ على نحو مضاعف ؛ الترميز الأول هو نظام اللغة الطبيعية (دعنا نقل ، الروسية) . وعلى قدر ما أن هذا النظام الرمزي يكون مقدما سلفا ويمتلكه المرسل والمتلقي على قدر واحد من التدفق ، ينفذ الترميز على هذا المستوى آليا . تغدو آليته ، بمعنى ما ، شفافة ؛ ويتوقف مستخدموه عن الانتباه إليه . ومهما يكن ، فان متلقي الإعلام يعرف أن هذا النص مرمز على نحو آخر أيضا . وإن جزءا من الشرط الذي يعمل النص فيه جماليا هو معرفة المتلقي هذا الترميز المضاعف وجهله (أو ، على نحو أكثر ترجيحا ، معرفته الناقصة) فيما يتصل بالنظام الرمزي الثانوي الفعلي المستخدم لهذا الشأن . ولأن متلقي الإعلام لايعرف العناصر المهمة في النص الذي يدركه على هذا المستوى والعناصر غير المهمة ، فانه « يشتبه » في أن كل عناصر التعبير تكون عناصر محتوى .

عندما نتناول نصا بوصفه نصا أدبيا ، فان أي عنصر من حيث المبدأ ، حتى الأخطاء المطبعية ، كما لا حظ ي . ت . ل . هوفمان بنفاذ بصر في المقدمة لـ Lebensansichten des Katers Murr ، يمكن أن يتبين أنه دال . وحين نطبق على العمل الأدبي سلسلةً تامة من الأنظمة الرمزية الإضافية (كأنظمة المرحلة ، أو النوع الأدبي ، أو الأسلوب) ، التي تعمل ضمن مجموعة قومية كاملة أو مجموعة محدودة جدا (الأفراد بكل معنى للكلمة) ، نواجه في النص نفسه بالمجموعات الأكثر تنوعا للعناصر الدالة ، ومن ثم بسلسلة معقدة من طبقات المعاني مضافة إلى تلك التي للنص غير الأدبي .

كانت المدرسة الشكلانية مصيبة تماما في ملاحظتها أنه فى النصوص التي تعمل بوصفها أدبا يركز الانتباه غالبا على العناصر التي ، فى حالات أخر ، تدرك آليا ولا يسجلها الوعي . ومهما يكن ، فان التفسير الذي أعطته لهذا كان خاطئا في الجوهر . إن أداء الوظيفة الأدبية لا ينتج نصا « خلوا » من المعاني ، بل - على العكس - يُنتِج نصا مفعما بالمعاني إلى أعلى درجة . وبمجرد أن نتبين تنظيما معينا في مجال التعبير نعزو إليه حالا محتوى معينا أو نفترض حضور محتوى غير معروف حتى الآن لدينا ....

٢ - التمييز على أساس التنظيم الداخلي للنص

ابتغاء أن يكون النص قادرا على أن يسلك الطريقة التي أسلفنا الإشارة إليها ، ينبغي أن يركب بطريقة خاصة : إن مرسل الإعلام يرمزه فعليا في أوقات كثيرة وبأنظمة رمزية مختلفة

وكثيرة (فى أمثلة فردية ، في أية حال ، يكون ممكنا بالنسبة إلى المرسل أن يوجد نصا بوصفه غير أدبي ، أي مرمزا على انفراد فحسب ، في حين أن المتلقي يعزو إليه وظيفة أدبية ، وبذلك يتصور الترميزات اللاحقة والتركز الإضافي للمعنى) . وعلى المتلقيّ أن يعرف أن النص الذي هو منشغل به يمكن أن يعد أدبيا . وعلى هذا فان النص ينبغي أن ينظم دلاليا على نحو محدد وينبغي أن ينطوي على إشارات توجه الانتباه إلى هذا التنظيم . وبعني هذا أن النص الأدبي يمكن أن يوصف ليس فحسب على أنه يعمل على نحو ما ضمن نظام عام للنصوص ينتمي إلى الثقافة المعنية ، بل أيضا على أنه مرتب على نحو ما . وبينا نتعامل في المثال الأول مع بنية الثقافة ، إذا نحن في المثال الثاني منشغلون ببنية النص .

الوظيفة والبنية الداخلية في ارتباطهما التاريخي

ليس ثمة علاقة آلية بسيطة بين وظيفة النص وتنظيمه الداخلى : تتشكل صيغة العلاقة بين هذين الأساسين البنيويين على نحو مختلف في كل نمط للثقافة ، اعتمادا على النماذج الإيديولوجية الأكثر شمولا . وهذا الارتباط يمكن أن يحدد في الصورة الآتية العامة جدا والتخطيطية لا محالة : إن ظهور أي نظام للثقافة يستلزم تشكيل بنية محددة للوظائف ، تكون مميزة لتلك الثقافة ، وإقامة نظام للعلاقات بين الوظائف والنصوص . وهكذا يمكن القول مثلا إن الأدب الروسي في أربعينيات القرن الثامن عشر وحتى الخمسينيات من ذلك القرن قد جرب تنظيما على المستويات الأكثر تنوعا : الوزن ، النوع ، الأسلوب ، الخ . وقد شهدت المرحلة نفسها إنشاء كل من نظام العلاقات بين هذه الأنظمة ونظام التسلسل العام لقيمها .

ثم تؤذن مرحلة التنظيم بوداع . ويستعاض عن عدم تحديد الترابط بين الحلقات في السلسلة بعلاقة منظمة بسيطة . لكن هذا يدل على تضاؤل في القدرة الإعلامية للنظام ، على تحجره . هذا زمان تتغير فيه النظريات الجمالية عادة وإذا ما تبين في النهاية أن التحجر الأدبي ، كما تكون الحال غالبا ، ليس إلا تظهرا جزئيا لعمليات ركود اجتماعى واسع فان التصورات الإيديولوجية العميقة الجذور ستخضع أيضا لتغير . وفي هذه المرحلة قد يغدو نظام الوظائف ونظام البنى الداخلية للنصوص متحررين من روابطهما القائمة ويدخلان في تركيبات جديدة : تتغير مميزات القيمة ، وتغير « قاعدة » الثقافة و « قمتها » مكانيهما وظيفيا . وخلال هذه المرحلة تبذل تلك النصوص التي تخدم وظيفة جمالية أقصى قدرتها لتشابه الأدب بأقل قدر ممكن في بنيتها الجوهرية . إن كلمتي « فن » و « أدب » نفسيهما تتخذان إيحاء

درائيا . وسيكون من السذاجة اعتقاد أن مقاومي الفن يلغون الوظيفة الجمالية من حيث هي ذلك . يعني ببساطة أن النصوص الأدبية عادة تصبح عاجزة ، في الظروف الجديدة ، عن باز الوظيفة الأدبية التي تخدمها بنجاح تلك النصوص التي تبرز بوضوح من خلال نمط نظيمها توجيها غير أدبي متأصلا . وهكذا فان الفولكلور ، الذي تستبعده نظرية كلاسيكية من رحاب الفن ، صار عند رجال التنوير ورجال ما قبل الرومانسية معيارا جماليا ثاليا ...

وتتبع هنالك حالة يصاغ فيها نظام جديد للترميزات الفنية الإيديولوجية ، نتيجة له يظهر ناك نظام جديد مرن تماما في مراحله الأولية ، من العلاقات المتبادلة بين بنية النصوص وظيفتها .

وهكذا فان النصوص الأدبية ليست هي وحدها التي تشترك في تطور الأدب . والفن ، لذي هو جزء من الثقافة ، يحتاج إلى اللافن في تطوره مثلما أن الثقافة ، التي هي مجرد جزء من الوجود الإنساني ، تحتاج إلى عملية فعالة من الارتباط المتبادل بمجال غير الثقافة الخارج عنها - غير الإشارة ، غير النص ، الحياة غير السيميائية للإنسان . هناك تغير دائم ، نظام معقد للمداخل والمخارج ، بين المجالات الخارجية والداخلية . وبالإضافة إلى ذلك فان حقيقة إدخال النص في مجال الفن نفسها تدل على نقل ترميزه إلى لغة الإدراك الأدبي ، أي ، عادة تفسير محددة .

جوليا كريستيفا : « النظام والذات المتكلمة »

مهما كان الاختلاف والشذوذ والتباين عظيمة حتى في البحث الحالي في ميدان علم لعلامات ، يمكن أن نتحدث عن « اكتشاف » سيميائي على وجه التخصيص ، وما اكتشفه علم العلامات في دراسة « الإيديولوجيات » (الأساطير ، الطقوس ، الأنظمة الرمزية لخلقية، الفنون ، الخ .) بوصفها أنظمة علامة sign - systems هو أن « القانون » الذي يحكم أو ، إن آثر المرء ، التقييد الكبير الذي يؤثر في أية ممارسة اجتماعية يكمن في حقيقة أنه يدل signifies ؛ أي إنه منطوق بوضوح مثل اللغة . إن أية ممارسة اجتماعية ، بالإضافة إلى كونها موضوعا لمحددات خارجية (اقتصادية ، سياسية ، الخ .) ، تحددها أيضا مجموعة من القوانين الدالة ، بفضل حقيقة أن هناك الآن نظاما للغة ؛ وأن هذه اللغة تتضمن نطقا مضاعفا (الدال / المدلول) ، وأن هذه الثنائية تدخل في علاقة اعتباطية بالمقصود لـ referent ؛ وأن كل عمل اجتماعي يحدده الانقسام بين المقصود والرمزي والانتقال من المدلول إلى الدال الذي يماشيه .

وفي مقدور المرء أن يقول إن ماقد اكتشفه علم العلامات هو حقيقة أن هناك قانونا اجتماعيا عاما ، وأن هذا القانون هو البعد الرمزي الذي يقدم في اللغة ، وأن كل ممارسة اجتماعية تقدم تعبيرا خاصا عن ذلك القانون .

أما اكتشاف هذا النظام فيقطع التأملات المميزة للمثالية ، التي ادعت طوال تاريخها ملك المعنى بوصفه تابعا لها ، رافضة أن تأذن له بتحديد خارجي وضبط داخلي . لكنها ليست أقل فظاظة من النزعة الاجتماعية المبتذلة أو تلك الافتراضات الميكانيكية التي ، تحت مصطلح «إيديولوجيا » العام السيئ التحديد ، تحدد البنى الفوقية التي تكون دون استثناء محددة تحديدا خارجيا . ويحدد التناول السيميائي نفسه ، منذ Hjelmslev ، بوصفه نزعة مضادة للإنسانية antihumanism تبطل تلك المناقشات - المستمرة حتى الآن بين الفلاسفة ، حيث يدافع فريق عن التعالي transcendence بعلّية « بشرية » ذاتية ، في حين يدافع فريق آخر عن « إيديولوجيا » تكون علتها خارجية ومن ثم متعالية ، إلا أنه لا أحد منهما يظهر أي إدراك للمنطق اللغوي و ، على مستوى أكثر عموما ، السيميائي للنشاط الاجتماعي الذي تجسد فيه الذات (المتكلمة ، التاريخية) .

ورغم ذلك فان علم العلامات ، بمحاولته تنصيب نفسه نظرية للممارسات تستخدم اللغة أنموذجا لها ، يحصر قيمة اكتشافه بميدان الممارسات التي لا تفعل أكثر من مساعدة مبدأ التلاحمات الاجتماعية ، العقد الاجتماعي . وبتعبير آخر ، على قدر مارسخ علم اللغة نفسه بوصفه علما لموضوع (« اللغة » ، أو « الكلام » أو « الخطاب ») مستجيب تماما لضرورة الاتصال الاجتماعي بحيث يكون غير منفصل عن النشاط الاجتماعي ، فان أي علم علامات يتبنى هذا الأنموذج اللغوي لايمكن أن يتكلم إلا على تلك الممارسات الاحتماعية (أو تلك المظاهر للممارسات الاجتماعية) التي تسهل هذا التغير الاجتماعي : علم العلامات الذي يسجل المظهر المنظم ، أو المنظم ، أو الإعلامي للممارسات الدالة ....

..... ولا ينبغي أن يسمح بأن يكون علم العلامات مجرد استخدام لممارسات دالة من الأنموذج اللغوي - أو أي أنموذج آخر ، بالنسبة إلى تلك المسألة . ينبغي أن يتمثل مبرر وجوده، إن كان له مثل هذا المبرر ، في تعيينه التقييد المنظم في كل ممارسة دالة (مستخدما لهذا الهدف « نماذج » مستعارة أو أصلية) ولكن قبل كل شيء في المضي وراء ذلك ابتغاء التحديد الدقيق لما يقع ، ضمن الممارسة ، خارج النظام ويصور خصوصية الممارسة بما هي كذلك .

إن واحدا من أشكال علم العلامات انقضى الآن : الشكل الذي يمتد من سوسير وبيرس إلى مدرسة براغ والبنيوية ، وقد جعل في الإمكان الوصف المنظم للتقييد الاجتماعي أو الرمزي ضمن كل ممارسة اجتماعية . وإن انتقاد هذا الشكل بسبب « نزعته الإيديولوجية » - سواء أكانت ظاهراتية أو على نحو أكثر تحديدا متعلقة بدراسة النظام الصوتي أو لغوية - دون الاعتراف بالحقيقة التي يتضمنها والتي تتأتى من الكشف والتمييز للعلية الذاتية و (أو) لحضور التقييد المنظم اجتماعيا في كل عمل اجتماعي ، يؤدي إلى رفض للفرضية thesis الرمزية و (أو) الاجتماعية (بمعنى هذه الكلمة عند هوسرل) التي لاغنى عنها لأية ممارسة. هذا الرفض يتحمل وزره كل من الفلسفة المثالية ، باهمالها للدور التاريخي ذي الطابع الاجتماعي للرمزي ، ثم « الدوغماطيقيات » الاجتماعية المختلفة ، التي تقمع خصوصية الرمزي ومنطقه بتوقها إلى تحويلهما إلى محدد « خارجي » .

والرأي عندي أن نقد « علم علامات الأنظمة » هذا ونقد أسسه الظاهراتية لايكون ممكنا إلا إذا بدأ من نظرية للمعنى لابد من أن تكون نظرية للذات المتكلمة . وإنه لمعرفة عادية أن النهضة اللغوية التي تمضي باسم النحو التوليدي Generative Grammar - أيا كانت تنوعاتها وتغيراتها - قائمة على إعادة العمل بالتصور الديكارتي للغة على أنها « فعل » تقوم به « ذات »[1] . وبالتفحص الدقيق ، على غرار ذلك الذي أظهره بعض علماء اللغة (من جاكوبسون إلى كورودا) في السنوات الأخيرة ، تثبت هذه « الذات المتكلمة » على الحقيقة أنها ذلك « الأنا المتعالي transcendental ego الذي ، في نظر هوسرل ، يشكل الأساس لأي - ولكل - تركيب إسنادي ، إن نحن « وضعنا بين قوسين » الفرضية المنطقية أو اللغوية .... ورغم ذلك فان هذه الذات المتعالية ليست الهم الأول للنهضة السيميائية ، وإذا ما أقام علم العلامات نفسه على تصور اللغة الخاص بالنحو التوليدي ، فانه لن يتخطى اختزال الممارسات الدالة - الذي يظل عادة مميزا له - بمظهرها المنظم .

وبشأن الذات وتقديم الدلالة ، فان الثورة الفرويدية هي التي تبدو لي قد حققت الانزياح الحاسم للإدراك épistémé الغربي عن مركزيبه المفترضة .

... وتقف نظرية المعنى الآن على مفترق طرق : فاما أن تظل محاولةً لتشكيل أنظمة المعنى بزيادة صقل أدوات المنطق الرياضي التي تمكنها من صياغة النماذج على أساس تصور (مؤرَّخٍ قبل إلى حد ما) للمعنى بوصفه فعلا لـ « أنا متعال » مفصول عن جسده ، وعن

عقله اللاواعي ، وكذا عن تاريخه ؛ وإما أن تناغم نفسها مع نظرية الذات المتكلمة بوصفها ذاتا مقسومة (واعية / غير واعية) وتواصل محاولتها لتحديد نماط العمل المميزة لفريقي هذا الانقسام ؛ وبذلك تعريضهما ، من ناحية ، لعمليات حيوية فسيولوجية (هي نفسها قبل جزء - لا محالة - من عمليات دالة ؛ ما صنفه فرويد تحت اسم « الدوافع ») ، ثم ، من ناحية أخرى ، لتقييدات اجتماعية (تركيات الأسرة ، أشكال الإنتاج ، الخ) .

وبمتابعة هذا الطريق الثاني ، لم يتصور علم العلامات أو - كما اقترحت أن أسميه - التحليل العلامي semanlysis ، المعنى بوصفه نظام علامة بل بوصفه عملية تقديم دلالة . داخل هذه العملية يمكن أن يرى المرء إطلاق الدوافع وتعبيرها اللاحق عندما يقيدها نظام رمزي اجتماعي وعندما تكون غير قابلة - رغم ذلك - للاختزال إلى نظام اللغة بوصفها نصا- جينيا a geno - text ؛ ونظامَ تقديم الدلالة كما يقدم نفسه لحدس ظاهراتي بوصفه نصا - ظاهراتيا a pheno - text ؛ حيث يمكن وصفهما بلغة البنية ، أو لغة الكفاءة / الأداء ، أو وفقا لنماذج أخر . ويشار إلى حضور النص الجيني بما قد سميته التنظيم السيميائي a semi-otic disposition . ففي حالة ممارسة دالة مثل « اللغة الشعرية » ، مثلا ، سيكون التنظيم السيميائي تلك الانحرافات المختلفة عن القواعد النحوية للغة : التأثيرات النطقية التي تعيد النظام الفونيمي إلى أساسه الصوتي النطقي ومن ثم إلى أسس إنتاج الصوت التي تحكمها الدوافع ؛ التحديد المسرف للمفردة من خلال معان متعددة لا تحملها في الاستخدام العادي ولكنها تتراكم عليها نتيجة لمجيئها في نصوص أخر ؛ أنواع الشذوذ النظمي كصور الحذف الإيجازي ، والحذف الذي لايمكن معالجته في النحو التحويلي ، والتضمين التركيبي غير المحدود ، الخ ؛ الاستعاضة عن العلاقة بين مؤيدات أي نطق عندما تؤدي عملها في عمل تعبيري - انظر هنا عمل ج . ل . أوستن وجون سيرل - بنظام للعلاقات مبني على المخيلة ؛ وهلم جرا ....

إن لحظة الانتهاك هي اللحظة الرئيسة في الممارسة : نستطيع أن نتحدث عن ممارسة حيثما كان ثمة انتهاك للنظامية systematicity ، أي انتهاك للوحدة الخاصة بـ « الأنا المتعالي » . لايمكن أن تكون ذات الممارسة الذات المتعالية ، التي تفتقر إلى التغير ، الانقسام في الوحدة المنطقية الذي تسببه اللغة التي تفصل ، ضمن المجموعة الدالة ، النظام الرمزي عن أعمال الليبيدو (وهذا يكشف نفسه أخيرا من خلال التنظيم السيميائي) . ويعني تحديد التنظيم

السيميائي على الحقيقة تحديد التغير في الذات المتكلمة ، قدرتها على إعادة تجديد النظام الذي يمكن إمساكها به لا محالة ؛ وتلك القدرة هي ، بالنسبة إلى الذات ، القدرة على الاستمتاع .

لا ينبغي أن يغيب عن البال في أية حال أن هذا المنطق للتغيرات والانقسامات ولانهائية الحد الرمزي ، رغم أنه يمكن أن يوصف بلغة العلميات والمفاهيم ، يقودنا إلى عمليات مغايرة للمعنى ونظامه . وبذلك أعني أن هذه « العمليات » سابقة للمعنى وسابقة للعلامة (أو وراء المعنى trans - meaning ، وراء العلامة trans - sign) ، وأنها تعود بنا إلى عمليات انقسام في المادة الحية لكائنٍ حي خاضع لتقييدات حيوية ومعايير اجتماعية . وههنا يبدو أنه لاغنى عن وجوب صقل نظرية الدوافع عند ميلاني كلين Melanie Klein وتوسيعها ، جنبا إلى جنب مع الدراسة اللغوية النفسية لاكتساب اللغة ...

ليست النقطة الرئيسة هي الاستعاضة عن علم علامات الأنظمة الدالة بآراء عن النظام الرمزي (البيولوجي) ملائمة لطبيعة أولئك الذين يستخدمونها - ممارسة زائدة ، رغم كل شيء، لأن النظام الرمزي (البيولوجي) قد صيغ وفق نظام اللغة . إنها على الأصح التسليم بتغاير عناصر العمليات (البيولوجية) فيما يتصل بالعمليات الدالة ، ودراسة منطق الأولى (أي حقيقة أنها ، رغم خضوعها الثابت للأنظمة الرمزية الدالة و - أو - الاجتماعية ، تخترق النظام الرمزي باتجاه السماح للذات بأن تحصل على المتعة منه ، تجدده ، وحتى تعرضه للخطر ؛ حيث إن العمليات لاتعاق من جانبها بكبح أو « اعتلال عقلي ») .

لكنه مادام أن علم العلامات نفسه وراء اللغة meta - language فانه لا يمكن أن يفعل أكثر من التسليم بهذا التغاير للعناصر : ما إن يتحدث عنه حتى يجانس الظاهرة ، يربطها بالنظام ، يفقد السيطرة عليها . ولا يمكن المحافظة على تميزه إلا بالممارسات الدالة التي تبرز تغاير العناصر الذي يدور الخلاف حوله : ولذلك فان اللغة الشعرية ترفع الكلفة مع النظام الرمزي للغة ....

.... والآن فحسب ، وعلى أساس نظرية الذات المتكلمة بوصفها ذاتا لعملية متغايرة العناصر فحسب ، يستطيع علم العلامات أن يبين أن ما يقع خارج ضيغة عمله فيما وراء اللغة metalinguistic - « البقية » ، « الفَضْلة » - هو ما يمثل ، في عملية الذات المتكلمة ، اللحظة لتي يدخل فيها إلى العمل ، يوضع في ميدان الاختبار ، يقتل : تغاير عناصر فيما يتصل بنظامٍ يعمل ضمن الممارسة وهو قابل إن لم ينظر إليه من وجهة ماهيته لأن يعد شيئا ماديا في شكلٍ من التسامي .

وفي مقدورنا الآن أن نفهم كل غموضات التحليل العلامي : فهو من ناحية يزيل غموض المنطق الفعال في تطوير كل اختزال متعال ثم ، لهذا الغرض ، يفرض دراسة كل نظام دال بوصفه ممارسة . وهكذا فان التحليل العلامي إذ هو منكب على كشف السلبية التي رآها هيغل فعالة تحت كل عقلانية ولكنه أخضعها بضربة معلم لمعرفة مطلقة ، يمكن أن يتصور بوصفه الخلف المباشر للمنهج الجدلي ؛ لكن الجدل الذي يواصله سيكون ذلك الجدل الذي يكون أخيرا ماديا حقيقة لأنه يعترف بالمادية - تغاير العناصر - في تلك السلبية التي كان هيغل عاجزا عن إدراك أساسها المادي والتي أحالها الماركسيون الآليون إلى مجرد عرضية اقتصادية. . .

ومثلما كان علم العلامات « الكلاسيكي » مدركا قبل ، يتلقى الخطاب معانيه من الشخص الذي يوجه إليه . ويوجه علم علامات الممارسات الدالة إلى كل أولئك الذين يغرون كثيرا ، إبان انهماكهم في ممارسة تحد أو ابتكار أو اختبار شخصي ، بالتخلي عن خطابهم بوصفه طريقة لإيصال منطق تلك الممارسة ، لأن الأشكال المسيطرة للخطاب (من النحو الوضعي إلى الاجتماعية) ليس لديها مكان له ، وبالدخول في نفي اختياري في ما سماه مالارميه « indicible quiment » ، من أجل الفائدة الجوهرية للممارسة التي ستبقى صامتة. إن علم الممارسات الدالة ، خلافا لذلك ، مستعد للاستماع إلى كل تلك الجهود التي ظلت ، منذ تطوير الموقع الجديد للذات المتكلمة ، تجدد وتعيد تشكيل وضع المعنى داخل التبادل الاجتماعي إلى درجة يجدد فيها النظام الجوهري للغة : جويس ، بوروز ، سولرز .

هذه إيماءة أخلاقية ، أملاها الاهتمام بايضاح ما يهز أسس النشاط الاجتماعي ، وجعله ذا طابع اجتماعي . وفي هذه الوجهة يواصل التحليل العلامي الاكتشاف السيميائي الذي تحدثنا عنه في البدء : يضع نفسه في خدمة القانون الاجتماعي الذي يفترض التنظيم ، والاتصال ، والتبادل وإن أريد له أن يفعل هذا ، فان عليه لزاما أن يحترم مطلبا آخر ، أكثر حداثة - مطلبا يبطل تأثير وهم « العلم الصرف » : إن الذات في ما وراء اللغة السيميائي ينبغي ، في أية حال ، أن تشكك في نفسها ، ينبغي أن تظهر من الصدفة الواقية للأنا المتعالي داخل النظام المنطقي ، وبذلك تعيد الارتباط بتلك السلبية - المحكومة بالدافع ، ولكنها أيضا اجتماعية وسياسية وتاريخية - التي تمزق النظام الرمزي الاجتماعي وتجدّده .

الحواشي :

١ - [المحرر] انظر ناحوم تشومسكي ، علم اللغة الديكارتي : فصل في تاريخ التفكير العقلاني Cartesian Linguistics : A Chapter in the History of Rationalist Thought (نيويرك ، ١٩٦٦) .

موريس بكهام : « مشكلة التفسير »

إن أية نظرية لتفسير الأدب تصنف لزاما تحت فئة أكبر من جانب نظرية التفسير في التفاعل اللفظي المنطوق الأرضي العادي . لكنه علينا أن نعمّق أكثر من هذا . ولا يستطيع المرء أن يقف مع الكلمات ، أو السلوك اللفظي ، لأن السلوك اللفظي يحدث دائما في نوع من السياق الموقعي ، ويسهم ذلك السياق بوضوح في عملية التفاعل . وهكذا فان نظرية السلوك اللفظي ينبغي أن تصنف من خلال نظرية أكثر شمولا ، نظرية للعلامات ، أو نظرية سيميائية وتنشأ هنا صعوبة أخرى . إذ يقال إن العلامات تتضمن شيئا يسمى المغزى ، أو المعنى . والعلامة ، كما يقول الفرنسيون ، تريد أن تقول شيئا . ورغم ذلك لا تقول شيئا إلا إذا كان ثمة شخص يتلقى ما تريد أن تقوله أو يستجيب له . وما لم يكن ثمة استجابة من جانب شخص ، فليس هناك مغزى ، ولا معنى . ويمكن القول بوضوح إن نظرية العلامات ينبغي أن تصنف من خلال نظرية للمعنى . وإذا لم يكن ثمة معنى دون وجود وجود استجابة ، فان المعنى لا يمكن أن يكون حالا . وإذا هو لم يكن حالا ، فانه هو الاستجابة ....

لقد تساءل كل منا آلاف المرات ماذا يقصد ببيان ما أو كلمة أو علامة ما . وعندما ننتقل إلى التفسير الأدبي ، لا تكون المشكلة عندئذ لماذا تكون هناك تفسيرات مختلفة للعمل نفسه، كثيرا ما تكون متعارضة كلية . ولا يكفي أن نقول ، كما قال معظم باحثي المسألة وكما حاول هرش أن يقول وقد أخفق ، إن واحدا من التفاسير صحيح وأن التفاسير الأخر خاطئة[1]. ونحن غير قادرين على أن نقول ذلك لأننا ، على الحقيقة ، لا نمتلك معايير للصحة والخطأ في التفسير ، ولا يمكن ، كما سأوضح لاحقا ، أن نمتلك هذه المعايير . إن السؤال هو ، على الأصح ، لماذا يكون التنوع التفسيري ممكنا ؟ ولكن إن نحن وضعنا المعنى في الاستجابة وتأملنا المناسبات التي لا حصر لها التي نكون فيها متشككين في المعنى ، أي متشككين في كيفية وجوب الاستجابة ، فانه يغدو واضحا أن الشك هو الشرط الحقيقي للتفسير .

دعني أضع هذا في صورة نتيجتين طبيعيتين لافتراض أن المعنى هو استجابة . الأولى أن كل العلامات الممكنة قابلةٌ للظهور في استجابة شخصية فردية ولكن واحدة ؛ الثانية أن أية علامة قابلةٌ للظهور من شخص أيٍّ من الاستجابات الممكنة جميعا . والواضح أنه لايحدث

شيء من هذه الإمكانيات فعليا إلا في حالات قصوى كالهُواس psychosis* . ويتبع ذلك أن هناك عوامل تمنع مثل هذه الحالات القصوى ، التي توجه الاستجابة ؛ أي توجه المعاني . وهكذا فاننا عندما نتشكك في معنى شكلٍ سيميائيٍّ ما ثم نطلب إعلاما إضافيا لكي نستطيع أن نستجيب ، فاننا نطلب أن تكون استجابتنا موجهةً من جانب الشخص المسؤول عن تقديم الشكل السيميائي ، أو - وهذه هي المشكلة المحيرة في المسألة بالنسبة إلى التفسير الأدبي - إن لم يكن مولد الشكل العلامي موجودا ، فلابد لنا من أن نبحث في مكان آخر عن ذلك التوجيه .

وللأهمية الكاملة لهذه الحالة يحسن أن نبدأ بالمستوى الأبسط والجوهري للاستجابة العلامية. وهكذا فان العلامة هي أي شكل إدراكي تكون له استجابة ..... وثمة عامل آخر في الاستجابة هو أن تكون ملحوظة . وفي حالة كل استجابة ثمة نقل للاستجابة ، أي ، للمعنى من أشكال اختبرت قبل وحددت هويتها إلى الأشكال الجديدة في الاختبار . ويمكن القول من وجهة سلوكية عندئذ إن التصنيف نقل للاستجابة في مخزون الشخص إلى شكل جديد . ويقودنا هذا إلى وصف أكمل للاستجابة العلامية . فهي تصنيف يتم بوساطة الصفات الإدراكية . ولذلك فان العلامة تكون تصنيفية دائما : تصنف الاستجابة العلامية من خلال الحد التفسيري ، التناظر ؛ وعلى قدر كبير من الأهمية أن يكون تعيينُ الشكل الذي لايمكن تعيينه تحديدا قائما على أساس التناظر لمعنى تصنيفي يقوم به شخص ما ...

دعنا الآن ندرس مثالا للسلوك السيميائي تكون فيه العلامات اللفظية وغير اللفظية حاضرة وممكنة التحديد على نحو واضح .

أنا أتمشى في مطعم وأجلس إلى طاولة . يدنو مني النادل . أطلب منه فنجان قهوة . ينصرف إلى المطبخ ، ويعود بفنجان القهوة ، ويضعه أمامي . ماذا كان السلوك السيميائي للنادل ؟ .... أحسب أن ما فعله النادل يمكن أن يوصف في العرض الآتي الأكثر تشكيلا وتجريدا . لقد قام النادل بفضل إدراكي لنمط سيميائي متكرر دوريا ومحدد تناظريا عن سلسلة من القوالب السيميائية المحددة تناظريا . النمط الذي يفصله هو طلب القهوة ، الطلب الذي يمكن ان يقدم في مجموعة من الطرائق . يستجيب النادل لكل هذه الطلبات بالطريقة

* اضطراب عقلي أساسي موصول ينسم باختلال الصلة بالواقع أو انقطاعها { المترجم } .

نفسها ، مما يحدد تناظريا أن كل طلب من هذا القبيل هو شكل مختلف لنمط وحيد . والقالب هو الشكل السيميائي لمطعم وزبون وطلب . والاهتمام الموجه للنادل ، ذلك الذى يوجه تفسيره للنمط والقالب ، هو رغبته في الحفاظ على عمله . لكن ذلك الاهتمام الاقتصادي هو أيضا القالب لنمط المطعم – و – الزبون – و – الطلب .... دعنا نغير الوضع . أنا أطلب قهوة ، لكن النادل يقول إنه آسف : لا يستطيع أن يقدمها لى . السبب أن الساعة هي الحادية عشرة تماما قبل الظهر ، وفي ذلك الوقت المحدد يواصل كل النادلين في المدينة الإضراب عن العمل . ههنا يوجه النادل استجابته بقالب مختلف تماما ، أما توجيهه الاقتصادي فله تأثير مضاد....

من هذا المثال في مقدورنا أن نتخذ عددا من الخطوات الأخر . ومن الممكن الآن أن نفهم ما نقوم به عندما نثير تساؤلات حول اهتمام التعبير أو قصده ، أي ما يعتقد عادة بشأن قصد مولد التعبير .... وعندما نستخدم كلمة « قصد » .... فاننا نحدد استجاباتنا الممكنة ونبدأ بتوليد ما نحكم بأنه سيكون استجابة مناسبة . عندما نقول إن قصد ديكنز في كتابة « أوليفر توست Oliver Twist » كان اعتراضا على معاملة الأيتام (أو أي قصد نختاره) فان كل مانفعله عبارة عن إنشاء القالب الذي سيسهل توجيه تفسيرنا للنص . إن تعيين القصد الأدبي ليس اكتشافا ؛ إنه – كما في كل تفاعل لفظي – إنشاء لقالب ....

يأذن لنا هذا التبصر بأن نتقدم الخطوة اللاحقة . فمثلما أن المعنى في أي نمط ليس حالا ، فان تصنيف أي نمط من خلال قالب ليس حالا . فذلك التصنيف ، وهو يحتاج إلى أن يؤكد ، هو مسألة تحديد ، والتحديد حكم بأن الاستجابة المولدة استجابة مناسبة . ومن ثم فان تصنيف النمط من خلال قالب هو حكم بالملاءمة . ولهذا السبب لا نستطيع أن نتحدث عن استجابة صحيحة أو خاطئة لأي تعبير ؛ كل ما نقدر عليه هو أن نتحدث عن مناسبتها ، أن نتحدث فضلا عن ذلك عن مناسبتها في حكم شخص قوي فعال ....

ومهما يكن ، فانه إن أريد للتفاعل الإنساني أن يحدث بكل سلاسة ، كما ينبغي له لأسباب اقتصادية أساسا ، فان المعنى ينبغي أن يثبت . وإذا ما كان السلوك السيميائي ، الموجود لدى حيوانات أدنى كثيرا في السلم الارتقائي من الحيوان البشري ، تكيفيا فانه – كأي تكيّف – تكيّف سيئ . والثقافة إذن يمكن أن نحكم عليها ، على نحو مفيد ، بأنها تكيف مضاد للعلامات . الثقافة تثبّت الأداء ، أي إنها تثبّت الاستجابات للعلامات .... لكنه واضح بالقدر نفسه أيضاأنه بظهور « النقد الجديد » ومبدأ الاستقلال السيميائي للأدب

الذي لايمكن الدفاع عنه ، لم يعد التثبيت مهمة - على الأقل - لكثيرين من الأعضاء الناشرين الأكثر فعالية في حرفتنا . إن ما قد استمر لعدد من العقود هو انتشار الانحراف التفسيري ، تاليا المبدأ الذي اقترحته في كتابي عن « الأدب الماجن pornography[1] ، المتمثل فى أنه سيكون هناك انتشار للنمط السلوكي في دلتا من الانحراف إلى الدرجة التي ينقل فيها أي نمط سلوكي نقلا سينا . ولقد رأينا لم كان ذلك ممكنا ، أما التفسير فيمكن أن يقدم في هذه الصورة . إن أية سلسلة من القوالب السيميائية المحددة تناظريا يمكن أن تستخدم في توجيه تفسير أي نمط سيميائى متكرر محدد تناظريا . أى أن كل عمل أدبى يمكن تفسيره بالطريقة التي يشاؤها المرء . وبذلك أعنى أن ما يوجه اهتمام المفسر ، طريقته في تحديد استجابته لعمل أدبي ، يمكن أن يكون أي توجيه ثقافي ، مثبت بقوة ، أو مبتكرة بقوة ....

ولست مهتما هنا بسبب وجوب حدوث هذا . فلا شيء شاذا في هذا من وجهة نظر ما . فتاريخ التفسير هو تاريخ للتفسيرات المعادة لنصوص القوانين الكنسية .

.... لكنه من وجهة نظر أخرى غريب جدا . وبذلك أعني أنه قد ثُبت هناك لأمد طويل ، لمدة أربعمائة سنة تقريبا ، أنموذج لتفسير الأدب . وذلك النموذج هو المعيار للسلوك التفسيري، أي عندما أطلب من النادل فنجان قهوة لا يمكنه أن يرفض ، لا يسكبه فوق رأسي، بل يجلبه لي . وما أدعيه هو أن التفسير في محضر منتج التعبير ، محكوما عليه من جانبه بأنه مناسب ، هو النموذج المناسب لتفسير التعبير في غياب منتج ذلك التعبير . وإذا كنت في حضور المتكلم متشككا في الإجابة المناسبة ، تستطيع أن تطلب معلومات إضافية . أما في غيابه فانك تستطيع أن تعد إجابتك بأن تركب بكل ما أوتيت من قدرة ما تحكم بأنه كان القالب الذي وجه إنتاج التعبير ....

إن أنموذج تفسير الأدب الذي اقترحته قبل هو ما سماه فرانك كرمود في كتابه الممتع «الأثر الكلاسيكي The Classic » التفسير التاريخي - الفيلولوجي . ويؤكّد أنه دخل العمل حقا في أوائل القرن السابع عشر ، لكنه حسب علمي دخل العمل في تفسير الوثائق التاريخية غير الأدبية في أوائل القرن الخامس عشر . في ذلك الوقت ادعى مؤرخون فلورنسيون كثيرون أن رفض القرون الوسطى لقيمة الشخصية التاريخية لشيشرون كان خطأ . وقد بني ذلك الرفض على معارضته لأوغسطوس وإقامة الإمبراطورية . لكنه منذ أن أنشئت الإمبراطورية الرومانية بارادة الله لتقدم دعما دنيويا وقوة مسلحة للكنيسة المسيحية ، صار شيشرون مدينا حقا . ومهما يكن ، فان المؤرخين الجدد ادّعوا أن شيشرون لايمكن أن يلام

لمعارضته أوغسطوس لأنه ، وقد عاش قبل المسيحية وثقف فى المثل الأعلى للجمهورية ، لايمكن فى أية حال أن يعرف ماذا كانت غاية الله في إقامة الإمبراطورية . ومن ثم فانه ليس شريرا ، بل خير .

وفيما يقرب من هذا الوقت وفي المكان نفسه أدخل تغيير جوهري فى الرسم الزيتي - المنظور . فالجبال والأشجار لم تعد رموزا لجبال وأشجار دون مراعاة مقياس الكائنات البشرية الفعال في الأمامية . وعلى الأصح أنشئت الخلفية كما يمكن أن ترى فى زمان الحادثة من جانب شخص يقف في نقطة محددة . وما كان مشتركا في أي من هذين التغييرين الجوهريين ، التغير في التأريخ والتغير في التصوير الزيتي ، إنما كان السعي إلى وضع الحادثة التاريخية في سياق يمكن أن تجري فيه . كانت الأسئلة حالا ، ماذا كان القالب السيميائي لشيشرون ؟ ماذا كان القالب السيميائي لسلسلة أحداث في أسطورة فديس ؟ يمكن القول باختصار إن وسيلة القرون الوسطى القديمة لتقديم حادثتين أو أكثر من الأسطورة نفسها ضمن مشهد طبيعي رمزى وحيد هجرت للسبب نفسه . نشأ هناك ما يمكن أن نسمى التفكير السياقي . وفي مائتي سنة ظهرت هناك النظرية الأساسية للعلم الحديث .... الجملة العلميه الأساسية هي: " إذا أنت فعلت كذا وكذا ، فان كذا وكذا سيحدث " . وتلك الجملة هي الجملة الأساسيه في كل تعليماتنا بشأن التفاعل مع غير اللفظي ، لأنها الطريقة الوحيدة التي يمكن أن توضح فيها التعليمات اللفظية ، أو النظرية العلمية ، وتحدد وتصحح . ويبدو واضحا لي أن التفسير التاريخى - الفيلولوجي للأدب مبني ، على غرار العلم ، على معيار التفسير ، وأن الاثنين متلاقيان ثقافيا ، ينبثقان من قالب التفكير السياقى .

وفضلا عن ذلك كان مفترضا لأمد طويل ، فى ميدان العلم حتى أواخر القرن التاسع عشر أما فى ميدان التفسير التاريخى الفيلولوجى فلايزال حتى الآن ، أن كليهما يمكن أن يصل إلى اليقين . ومهما يكن ، فان التفسير عن بعد ، كما أوضحت ، مشكوك فيه أصلا . وفيما يتصل بالعلم ، ينتج التجريبُ العلمى دائما معلومات أكثر مما يمكن أن تصنفه النظرية المباشرة وهي معلومات من نوع لا يمكنها أن تصنفه البتة . وعلى النحو نفسه يكون الشك المتأصل فى التفسير التاريخى - الفيلولوجى عن بعد مسؤولا عن استمرار البحث التاريخى - الفيلولوجي، استمرار سعيه إلى إنشاء السياق أو القالب الذي وجه إنتاج النص الأدبى المتكلم عنه .

ورغم أن استخدام تعبير « بحث » مبرر في كل من التفسير السلوكي والتفسير التاريخي، ثمة اختلافات عميقة . الأول أن العلم يخرج عن اللفظي أما التفسير التاريخي - الفيلولوجي فلا يخرج ، كما يظهر المصطلح الثاني .... الاختلاف الثاني على قدر كبير جدا من الأهمية . لقد تحقق لبعض الوقت أن إنشاء النظرية العلمية الناجحة يعتمد على مبادئ التقتير والأناقة ..... لكن دارس الأدب تواجهه مشكله مختلفة تماما . فالتبذير في المعجم وعدم الأناقة ، أو الفظاظة ، في الصلة الممكنة بين تعابير ذلك المعجم هما السمة المميزة للأدب ، وكلما ارتفع المستوى الثقافي الذي ينتج فيه الأدب صح هذا .... فليس الاستمرار الدلالي هو خاصية الفن الأدبي، بل الانقطاع الدلالي . ويمكن القول مثلا إنه كلما كانت الشخصية مهمة في العمل القصصي كان على القارئ أن يواصل تغيير الخاصيات التي يحددها الاسم اللائق بتلك الشخصية . والدَرْسُ في هذا أنه لا يمكن أن نستخدم بنجاح قالبا واحدا لتوجيه تفسير عمل أدبي ذي حظ ضئيل من التعقيد ، عمل لا ينبئ عن تقتير ولا أناقة . مرة أخرى نقول ، كلما ارتفع المستوى الثقافي كان هذا صحيحا .

وهكذا فان محصلة موقفي أنه مادام الأدب لا يفعل أكثر من أن يختار ويكثف ، ويفكك، تبعا لمستواه الثقافي ، الوظائف الدلالية للتفاعل اللفظي المباشر والعادي ، فان الأنموذج الأكثر أهلية لتفسير الأدب هوذلك الأنموذج الذي يقدمه التفسير من مثل هذا التفاعل . وأحسب أن التفسير التاريخي - الفيلولوجي أو السياقي للأدب يتضمن تقريبا أساسا نظريا صلبا كالعلم ، والاختلاف طبعا أن تفسير الأدب لا يخرج من عالم العلامات اللفظية ، ورغم أن تفسير الأدب لا يخرج من عالم العلامات اللفظية ، ورغم أن تفسير الفنون غير الأدبية يخرج من هذا العالم فانه لا يتجاوز عالم العلامات التي أنتجها الإنسان ، أو العلامات التي نسقها الإنسان ، كما هي حال الحدائق .... وفيما يتصل بالطراز الحالي للتفسير المنحرف ، أي التفسير الذي لايهتم بما وجه إنتاج العمل الأدبي بل فحسب باستخدام العمل في إيضاح اهتمام المفسر ، لا أحسب أنه منافس خطير للتفسير التاريخي - الفيلولوجي ، أو حتى بديل جاد . وهو ، أكثر من ذلك ، محكومٌ بايديولوجيا لا يعرفها ممارسوها أنفسهم ، وأنا مهتم كثيرا بتفسيره وإيضاحه بوصفه ظاهرة ثقافية . لكن تلك حكاية أخرى .

الحواشي :

١ - [المحرر] انظر ي . د . هرش الابن ، " المشروعية في التفسير validity in interpretation (نيوهافن ، كونكتيكت ، ١٩٦٧) .

٢ - [المحرر] انظر مورس بكهام ، الفن والأدب الماجن : اختبار في التفسير Art and Pornography · An Experiment in Explanation . (نيويورك ، ١٩٦٩) .

١٣ - علم التأويل السَّلْبيّ

في القسم الأول عن علم التأويل كان المجال الرئيس للنقاش بين نقليد شلاير ماتشر ودلثى الذي تمثل المشروع التأويلي فيه في تمكين النصوص المكتوبة في الماضي من أن تفهم بلغتها الخاصة من جانب أهل عصر متأخر ومنهج هـ - ج . غدامر المتأثر بهايديجر والذي يحافظ فيه على التوازن بين اهتمامات المفسر المعاصر والنص بوصفه نتاجا للماضي . وقد مضى بعض المنظرين الحديثى العهد ، في أية حال ، إلى أبعد مما مضى إليه غدامر فأظهروا أن علم التأويل لا ينبغي أن يرفض فكرة أن غاية علم التأويل هى إعادةُ المعنى السابق للنص بشروطه الخاصة فحسب بل ينبغي أن يستخدم المفاهيم الحديثة في بحث ذلك المعنى وتحديده .

ويدافع بول ريكور paul Ricocur ، الذي هو قبل كل شيء فيلسوف ضمن التقليد الظاهرانى ولكنه أيضا شخصية مهمة ذات تأثير كبير في نقاد الأدب ومنظريه ، عن علم التأويل « بوصفه احتزالا لأوهام الوعي وأكاذيبه » . ويزعم أنه في هذا السياق التأويلي يمكن أن توجد أهمية ماركس ونيتشه وفرويد بالنسبة إلى الفكر الحديث . وليم ف . سباتوز William V . Spanos رئيس تحرير « boundary 2 » الصحيفة الملتزمة بدراسة لعوية « تفكيكية » للشعر وعلم تأويل مبنى على تفسير علم الظواهر عند هايديجر . وهو يظهر أنه حتى النقد التفكيكي عند دريدا لم يحرر نفسه من الميل في التفكير العربى إلى إضفاء طابع مكاني على الصفة الزمانية .

للقراءة الموسعة :

Don Ihde, Hermeneutic Phenomenology . The Philosophy of Paul Ricoeur (Evanston, Ill ., 1971) .

Paul Ricoeur , Hermeneutics and the Human Science , ed and trans . John B.Thompson (Camdridge, 1981) .

___ , Interpretation Theory . Discourse and the Surplus of Meaning (Fort Worth, Texas , 1976)

Willam V. Spanos (ed.), Martin Heidegger and Question of Literature (Bloomington , Ind., 1979)

بول ريكور : « تعارض التفاسير »

إن الصعوبة – التى بدئ بها بحثي فى المقام الأول – هي هذه : ليس هناك علم تأويل عام، ليس هناك قانون شامل للتفسير ، هناك فحسب نظريات متباينة ومتعارضة بشأن أسس التفسير . وإن الميدان التأويلي الذي تتبعنا حدوده الخارجية هو داخليا على خلاف مع نفسه .

وليس لدي النية ولا الأدوات لمحاولة إحصاء كامل للأساليب التأويلية . ويبدو لي سلوكا أكثر تنورا أن نبدأ بالتعارض المتقطب الذي يوجد أكبر توتر في مستهل دراستنا . ووفقا للقطب الأول يفهم علم التأويل بوصفه إظهارا وإعادة لمعنى موجه إليّ في صورة رسالة ، أو إعلان ، أو – كما يقال أحيانا – وعظ رسولي a Kerygma * ؛ ووفقا للقطب الثاني يُفهم بوصفه إيضاحا ، اختزالا للوهم . ويصف التحليل النفسي نفسه ، على الأقل في القراءة الأولى ، مع الفهم الثاني لعلم التأويل .

ومنذ البدء علينا أن ندرس هذه الإمكانية المزدوجة : هذا التوتر ، هذا التناقض الصارم ، أصدق تعبير عن « عصرنتنا » . والوضع الذي تجد فيه اللغة نفسها اليوم يتضمن هذه الإمكانية المزدوجة ، هذا التوسل والإلحاح المزدوجين · من وجهة أولى ينقي الخطاب من زوائده، يقصى على الأوثان ، ينتقل من السُكْر إلى الرزانة ، يحقق حالة خواتنا على نحو حاسم ؛ ومن وجهة أخرى يستخدم الحركة التحطيمية الهدمية الأكثر « عدمية » لكي يسمح بالتحدث لما قيل مرة وكل وقت عندما ظهر المعنى من جديد ، عندما كان المعنى فى أتم حلة له . يبدو لي أن علم التأويل أحيى بفعل هذا الحث المزدوج : استعداد للشك ، استعداد للإصغاء : التزام بالقسوة ، التزام باللين . وفي زماننا لم نكمل التخلص من الأوثان ، وقد بدأنا علانية بالإصغاء إلى الرموز . وقد يكون هذا الوضع ، في أساه الواضح ، منورا : قد تنتمي نزعة تحطيم الأوثان إلى إعادة المعنى ....

وتجاه التفسير بوصفه إعادة للمعنى سنضع التفسير وفقا لما أسميه على الجملة مدرسة الشك . وهكذا سيكون على النظرية العامة للتفسير ألا نكتفي بتفسير التعارض بين تفسيرين للتفسير ، الأول على أنه إعادة تجميع للمعنى ، والثاني على أنه اختزال لأوهام الوعى

* وعظٌ موضوعه حياة المسيح وتعاليمه (المترجم) .

وأكاذيبه فحسب ؛ بل عليها أيضا أن تفسر الانقسام والتبعثر في كل من هاتين «المدرستين » الكبيرتين للتفسير إلى « نظريات » تختلف من مدرسة إلى أخرى وقد تكون حتى غريبة على المدرسة الأخرى . ولاشك في أن هذا يصدق على مدرسة الشك أكثر منه على مدرسة التذكر . يستأثر ثلاثة أساتذة ، على نحو متبادل فيما يبدو ، بالسيطرة على مدرسة الشك : ماركس ، ونيتشه ، وفرويد . وإن إظهار معارضتهم المشتركة لعلم ظاهرات المقدس ، بوصفه دراسة تمهيدية لـ « وحي » المعنى ، أسهل من إظهار علاقتهم المتبادلة ضمن منهج واحد لإزالة الإبهام . ومن السهل نسبيا ملاحظة أن هذه الشخصيات الثلاث تفند جميعا أولية الشيء في تمثيلنا للمقدس ، وكذا تحقيق القصد من المقدس بنوع من المشابهة الجزئية للوجود مما سيطعمنا بوجود مدرك من خلال قوة استيعاب القصد . ومن السهل أيضا أن ندرك أن هذا التفنيد ممارسة للشك في ثلاث طرائق مختلفة ؛ « الصدق بوصفه كذبا » سيكون العنوان السلبي الذى يمكن أن يضع المرء تحته هذه الممارسات الثلاث للشك . لكننا مانزال بعيدين عن استيعاب المعنى الإيجابي لمغامرات هؤلاء المفكرين الثلاثة ....

ولو أننا عدنا إلى القصد الذى أرادوه جميعا ، وجدنا فيه عزما على النظر إلى كل الوعي بوصفه ، أولا ، وعيا « زائفا » . وهم بتلك الوسيلة يباشرون ثانية ، كل بطريقته الخاصة ، معالجة مسألة الشك الديكارتي ، لنقلها إلى صميم المعقل الديكارتي . فالفيلسوف الذي تثقف في مدرسة ديكارت يعرف أن الأشياء مشكوك فيها ، أنها ليست كما تبدو للعيان ؛ لكنه لايشك في أن الوعي هو مثلما يبدو لنفسه ؛ ففي الوعي يتفق المعنى ووعي المعنى ومنذ ماركس ونيتشه وفرويد غدا هذا أيضا مشكوكا فيه . إثر الشك بالأشياء ، بدأنا نشك بالوعي .

أساتذة الشك الثلاثة هؤلاء لا يمكن أن يساء فهمهم ، في أية حال ، بوصفهم ثلاثة أساتذة للشكوكية skepticism . ومن المؤكد أنهم ثلاثة « هدميين كبار ». لكن ذلك بنفسه لاينبغي أن يضللنا ؛ والهدم ، يقول هايديجر في Sein undzeit ، هو اللحظة لكل تأسيس جديد ، بما في ذلك هدم الدين ، على قدر ما أن الدين ، في تعبير نيتشه ، « أفلاطونية بالنسبة إلى الناس » . وإنه وراء متناول التفكيك أن يطرح السؤال بشأن مايزال يعنيه الفكر والعقل ، وحتى الإيمان .

الثلاثة جميعا يوضحون الأفق لكلمة أكثر موثوقية ، لحقبة من الحقيقة ، ليس فحسب من خلال نقد « هدمي » ، بل باختراع فن للتفسير . انتصر ديكارت على الشك فيما يتصل

بالأشياء من خلال دليل الوعي ، وينتصرون على الشك فيما يتصل بالوعي من خلال تأويل المعنى . وبدءا منهم فان الفهم هو التأويل : من الآن فصاعدا ، لم يعد البحث عن المعنى إظهارا لوعى المعنى ، بل هو فك رموز تعابيره . وهكذا فان ما ينبغي أن يواجه ليس خداعا ثلاثيا فحسب . وإذا لم يكن الوعي ما يعتقد أنه هو ، فان علاقة جديدة ينبغي أن تقام بين الواضح والمتواري ؛ هذه العلاقة الجديدة ستطابق العلاقة التي أقامها الوعي بين مظاهر الأشياء وحقيقتها . وعند ماركس ونيتشه وفرويد أن المقولة الأساسية للوعي هي العلاقة الخفية - الظاهرة أو ، إن شئت ، الزائفة - المظهرة ..... والجوهري أن الثلاثة جميعا يبدعون، بالأدوات المتوافرة ، مع أهواء أزمانهم وضدها ، علما متوسطا للمعنى ، لا يمكن اختزاله إلى الوعي المباشر للمعنى . وما حاوله الثلاثة جميعا ، بطرائق مختلفة ، كان جعل مناهجهم « الواعية » في فك الرموز تتفق والعمل « غير الواعي » للترميز الذي عزوه إلى الرغبة في القوة ، في الوجود الاجتماعي ، في الروحانية غير الواعية . سيقابل الخداع بخداع مضاعف .

وهكذا فان السمة المميزة لماركس وفرويد ونيتشه هي الفرضية العامة فيما يتصل بكل من عملية الوعي الزائف ومنهج فك الرموز ، الاثنان يمضيان معا ، لأن الإنسان ذا الشكوك سنفذ بعكس عمل التزييف عند الإنسان الخادع . دخل فرويد مسألة الوعي الزائف من خلال الطريق المزدوج للأحلام والأعراض العصابية ؛ وفرضيته المساعدة تتضمن الحدود نفسها التي تتضمنها زاوية هجومية ، التي كانت .... علم اقتصاد للغرائز . يهاجم ماركس مسألة الاريديولوجيات من داخل حدود التحويل الاقتصادي ، بمعنى الاقتصاد السياسى اليوم . أما نيتشه ، الذي يركز على مسألة « القيمة » - التقييم وإعادة التقييم - فيبحث عن مفتاح للكذب ويتنكر بجانب « القوة » و « الضعف » في التوق إلى القوة .

ويمكن القول جوهريا إن " أصل السلوك الأخلاقي Genealogy of Morals " بالمعنى الذي أراده نيتشه ، ونظرية الإيديولوجيات بالمعنى الماركسى ، ونظرية المثل العليا والأوهام بالمعنى الفرويدي ، تمثل ثلاثة إجراءات متطابقة للإيضاح .

علاوة على ذلك ثمة شيء يمتلكونه أكثر اشتراكا فيما بينهم ، علاقة أساسية تمضى إلى أعمق من ذلك . فالثلاثة جميعا يبدؤون بالشك فيما يتصل بأوهام الوعي ، ثم يواصلون استخدام حيلة فك الرموز ؛ الثلاثة جميعا ، في أية حال ، يهدفون إلى توسيع « الوعى » ، بصرف النظر عن كونهم منتقصين له . إن مايريده ماركس هو تحرير التطبيق العملي praxis

بفهم الضرورة ؛ لكن هذا التحرير لا ينفصل عن « تبصر واع » يشن هجوما معاكسا ، وهو مكلل بالنصر ، على غموض الوعى الزائف . وما يريده نيتشه هو زيادة قدرة الإنسان ، استعادة قوته ؛ لكن معنى الرغبة في القوة ينبغى أن يسترد بتأمل شيفرات « الإنسان الأمثل superman » ، و « العودة السرمدية eternal return » ، و « ديونيسوس Dionysus » التي من دونها ستكون القوة المتكلم عليها مجرد عنف دنيوي . ومايريده فرويد هو أن الإنسان الذي يحلل نفسيا ، بتملكه المعنى الذي كان غريبا عليه ، يوسع نطاق وعيه ، ويحيا على نحو أفضل ، ويكون أخيرا متحررا قليلا ثم ، إذا كان ممكنا ، أسعد قليلا ....

هذه الإشارة الأخيرة إلى « مبدأ الحقيقة » عند فرويد وإلى مكافئاته عند نيتشه وماركس - العودة السرمدية عند الأول ، الضرورة المفهومة عند الثاني - تُظهر الفائدة الأكيدة للزهد الذي يتطلبه التفسير الاختزالى والهدمي : مواجهة الحقيقة المجردة ، نظام أنانك Ananke ، للضرورة .

وفي الوقت الذى يستبين أساتذتنا الثلاثة للشك نقطة التقائهم المحقق يقدمون أيضا المثال الأكثر جوهرية لمضادة علم ظاهرات المقدس ولأي علم للتأويل يفهم بوصفه تذكرا للمعنى وبوصفه تذكرا للوجود .

وليم ف . سبانوز : « كسر الدائرة : علم التأويل بوصفه إيضاحا »

إن ما قام به مارتن هايديجر من هدم (Destruktion) ظاهراتي للتقليد الوجودي - اللاهوتي في الغرب أظهر أن الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى كانط وهيغل ونيتشه ، فى إتمام مطالب مفهوم ميتافيزيقي أو « قائم على مركزية الكلام » (وتصويري) للحقيقة ، تشكل « نهاية الفلسفة » [١]. وفى الوقت نفسه فانه بكشف الصفة الزمانية للوجود الذي يطوقه اللوجوس Lagos* بوصفه كلمة اللّه Word أو حضورا Presence ، أي يعطيه وينساه، يشير هدم هايديجر للتقليد إلى علم تأويل للوجود قادر على « تخطى الميتافيزيقا » (Uberwindung) ، علم تأويل للكشف عصري جدا ، تعطى فيه الصفة الزمانية المكشوفة أسبقيةً وجودية على الوجود Being [٢] ومــا أريد اقتراحه فـى هـذا المقال أن الهدم de-struction أو - بتعبير جاك دريدا الأكثر حداثة والأكثر تداولا فى الدراسات الأدبية -

* أي الكلام .[المترجم] .

تفكيك deconstruction التقليد الأدبى / النقدي الغربي سيكشف مغزى مشابها : أن النقد الجديد الأمريكى American New Griticism (وامتداده الحديث في البنيوية الفرنسية) ، باضفاء الطابع الجمالى على النص الأدبي أو - ما هو الشيء نفسه تقريبا - باقحام تجربة النص في إطار تأويلي ميتافزيقى ، يشكل إتماما للتقليد الأدبي العربى ومن ثم « نهاية النقد ». لنقل على نحو أكثر مباشرة ، سيوحي بأن النقد العصري ، في إنجاز المطلب الشكلي التقليدي المتمثل في النظر إلى الفن الأدبي من النهاية - أي بوصفه موضوعا مستقلا و شاملا أو ، بالتعبير الذي تبناه النقاد الأكثر حداثة لوصف الأدب « الحديث » ، بوصفه شكلا مكانيا[٣] a spatial form - قد « أتم » نسيان طبيعة العملية ومن ثم الوجود الزماني / التاريخي - وجود التجربة التي يسلط الضوء عليها .

ومثلما اقترح دريدا في تفكيكه لفكر هايديجر ، ينزع بحث هايديجر الأخير عن اللغة الأصلية - « الكلمة الواحدة » - إلى إعادة تخصيص الميتافيزيقا التي عزم على التغلب عليها . ومن ثم لايقترح مشروعه « التأويلي » في المقالات عن الشعر واللغة والفكر ، منهجا تفسيريا كافيا جوهريا لإنجاز مهمة الفرار من المأزق - التطويق - الذى دفعت الشكلانية النقدية الجديدة والشكلانية البنيوية الدراسات الأدبية الحدثة إليه . وعلى الأرجح فان تحليله الوجودي فى « الوجود والزمان Bing and Time » ، الذي يقصد منه (من خلال عنفه التأولى) أن يصل إلى مدخل إلى الوجود ، هو الذى يشير إلى علم تأويلٍ للأدب متكافئ مع أزمة النقد المعاصر . وباسترداد أو ، ما هو الشيء نفسه ، بكشف زمانية الوجود التى تعطيها الميتافيزيقا التذكرية وتنساها ، يشير إلى علم تأويل للأدب مساوٍ فى إمكانياته لعلم التأويل المتأصل في الأدب العصرى جدا وغير المحدد ، الذي يحاول ، بنزعته التحطيمية وتحطيمه للشكل المغلق ، تحرير الزمان من الشكل والكائن being من الوجود Being ومن ثم ينشط وجود القارئ بوصفه كائنا في العالم . وهكذا فان البحث عن علم تأويل جديد يقتضى إعادة التفكير بالتحليل الوجودي عند هايديجر . وهذا التحليل ، ينبغى أن يتذكر دائما ، مغامرة فى علم الوجود ، وليس في علم الأخلاق . ولا يقصد منه إلى كشف التقييدات الأخلاقية للإنسان بل تقديم طريقة للوصول إلى Seinfrage ، مسألة الوجود أو ، أفضل من هذا ، مسألة ما يعنيه وجوده .

وبهذا الاستخلاص للتماثل بين الأدب الغربى والفلسفة الغربية ، سيلحظ أنني على خلاف مهم مع افتراض بول دي مان الأساسي والمؤثر - المستمد من فكرة نيتشه عن الفن بوصفه

رغبة في القوة . وإعلاء دريدا الكتابة على الكلام (écriture over parole) - حول التقليد الأدبي : أن النصوص « الأدبية » ، خلافا للنصوص النقدية - والأساطير - لا تكون خادعة لذاتها : أنها تكون دائما « خيالية » ، بمعنى أنها تميز بـ « تلاعب » متعمد يسلم بالباطل وبالاختلافات الجوهرية بين العلامة والمعنى ، وبين اللغة والواقع التجريبي . والحق أن هذه المقالة محاولة ضمنية للإتيان بهذا الافتراض ، الذي يمكن أن يسمى تعمية للنصوص الأدبية بتحويلها إلى تساؤل ، لكشف النص الأدبي والنص ذي التقليد الأدبي بغرض الحوار التأويلي ....

.... وما يكشفه هايديجر ... هو أن التقليد الوجودي - اللاهوتي الغربي ، من أفلاطون والقديس توما إلى ديكارت وكانط وهيغل ونيتشه ، والعلم الحديث ، كان في جوهره تقليدا ميتافيزيقيا ، حيث فيه ، وفقا لصيغته المعروفة في القرون الوسطى ، سبق الجوهر (وهو سابق وجوديا للوجود) الوجود .... ولذلك كان تقليدا أضفى طابعا ماديا على الوجود ، حول الوجود اللفظي إلى وجود اسمي ، إلى شيء ممتاز جدا (summumens) ساكن ، يتضمن ويحدد كل الأشياء الأخر (sciendc) ، ومن ثم فان « الإبعاد يليق بمملكة الظاهر »[٤].....

طبيعي أن هذا الكشف الجوهري للهدم الظاهراتي للتقليد الوجودي - اللاهوتي الذي قام به هايديجر كثيرا ما لوحظ . ومهما يكن ، فان ما ينبغي أن يصاغ في فكرة ، خاصة في سياق مسألة العلاقة بين فكر هايديجر والتقليد الأدبي الغربي وعلم تأويله ، هو أن هذه التمدية reification * للوجود هي إعطاء حيز للزمان أو ، كما تقترح إتيمولوجيا «الميتافيزيقا » بوضوح ، تشكل تحولا إجباريا للصفة الزمانية إلى تمثال أو صورة ، أي بنية جمالية يكون أنموذجها أو طرازها البدئي الفنون المرئية التشكيلية أو المعمارية . وليس مصادفة ، كما يلمح هايديجر ، أن التقليد الغربي قد أعلى منزلة العين على الحواس الأخر منذ أن أعطاها أفلاطون أسبقية وجودية ....

ويمكن القول بايجاز ، إذن ، إن هدم هايديجر للتقليد الوجودي اللاهوتي الغربي يوضح أن توجيهه الميتافيزيقي يجلي نفسه في « إدامة » إجبارية للوجود (Bestandsicherung) ، وهذا الإيضاح يكشف كون الحقيقة الأفلاطونية إشراقة ، eidos (فكرة) ، كونها على الحقيقة طيفا eidolon أو شبحا ، أو صورة .

---

* اعتداد الشيء المجرد شيئا ماديا [المترجم] .

بـ « رؤية » الوجود وراء الطبيعة ، في وجود زماني أرضي حاضر ، برؤية البدر والوسط في النهاية ، الكون being في الوجود Being ، يتخذ تحييز الزمان في التقليد شكله الأيقوني الأخير في الدائرة الذاتية الهدف المشتملة لما فيها ، التي مركزها اللوجوس Logos بوصفه حضورا . إن افتراض التقليد الأسبقية الوجودية للوجود Being على الصفة الزمانية ، حين يصاغ بلغة هذا التوسيع للهدم ، يذكر طبعا بالصورة الدائرية الثابتة للتاريخ عند أفلاطون (« السنة العظمى The Great Year ») [٥] ..... وستحضر أيضا الصورة الدائرية للزمان والتاريخ عند العصريين مثل ييتس ، وجويس ، وبروست ، و وولف ، وإليوت (وعند انقاد « الجدد » ، الذين صاغوا دراستهم اللغوية للشعر وفقا لها) - ثم ، من خلال المغايرة ، الاستراتيجية الجوهرية للخيال الأدبي بعد العصري : المحاولة الشكلية التي قام بها كتاب معاصرون مثل سارتر ويونيسكو وبيكت ووليم كارلوس وليامز وتشارلز أولسون لكسر الدائرة الرمزية . وبعمله هذا يوضح أيضا الشبه بين التقليد الفلسفي والتقلد الأدبي ويوحي بأي معنى « بأتيان إلى النهاية » .

و « بتحييز » الزمان بحجب المنظور الميتافيزيقي إمكانيات الوجود ومن ثم تحول العملية التأويلية إلى حلقة مفرغة . والمنظور الميتافيزيقي منظور متعلق بسلسلة الأنساب ، تقدم دائرته « تبصرا » حيزيا يفصل في الوقت نفسه - بعمى - المفسر عن زمانية الوجود الأكثر جوهرية وإشكالية ...

والحق أن التقسية التاريخية لنزعة تحييز الزمان ثم « النسيان » اللاحق لزمانية وجود النص الأدبي الأساسية هما تماما اللذان بشكلان « التقليد الأدبي الغربي » فالحداثة Mod-ernism - وخاصة شريكها النقدي / التأويلي ، أي النقد الجديد New Criticism ثم ، في وقت متأخر ، البنيوية - يمكن أن يرى أنها تشكل « إنجازا » - ثم نهايةً للتقليد الأدبي الغربي مماثلا للإنجاز الذي وصل إليه من خلال الفلسفة الحديثة ....

ونبدأ بفهم ... أن افتراض النقد الجديد والافتراض البنيوي أن القصيدة شيء an object (Sciendes) أو ، بصيغتها الأكثر شهرة ، أن « القصيدة لاينبغي أن تعنى بل أن تكون » [٦] ، يتطلب علما للتأويل يبدأ عملية التفسير من النهاية - meta - ta - physika - ومن ثم إرجاء منهجيا ، إحضاراً أو تقديما ، لزمانية النص (كلماته) مماثلا لذلك الذي يتطلبه التوجيه الميتافيزيقي للتقليد الوجودي اللاهوتي الغربي ....

وهكذا فان علم تأويل الحداثة « الموضوعي » أو « النزيه » ، على غرار نظيره الفلسفي، يعدو حسما - من وجهة نظر ظاهراتية تفكيكية - « انتظارا ثريا ينسى » ، «انتظارا «مترويا» ، أو « حذرا » ، يوضع على الحقيقة في توقع أكيد أن « الصورة الكاملة » ستبدو ميالة إلى إقحام وسيط زماني في شيء « محصور » أو دائرة مغلقة ، ومن ثم تحجب ، تغدو عمياء عن ، إمكانية فهم ظاهراتي أكثر أصالة للنص ، سواء أكان ذلك عملا محددا أم تقليدا كاملا - فهم سيكون فيه المعنى مفتوحا إلى ما لانهاية ....

إن « تمدية » اللغة ، تحويل الكلمات إلى صورة ، التي نهض بها علم التأويل المبهم القائم على مركزية الكلام في أشكال النقد الحداثية - النقد الجديد ، نقد الأسطورة عند نورثروب فراي ، النقد « الظاهراتي » للوعي عند جورجز باولي ، بنيوية تودوروف وبارت - تحجب ، ربما لتكون أصدق على « الوجود والزمان Being and Time » ، إمكانية الاستماع إلى زمانية الكلمات ، التي يكمن فيها « الوجود » الحقيقي للنص الأدبي ....

.... فوفقا لعلم التأويل الظاهراتي إذن ، ليست لغة الجزم السكونية والتقديمية والإكراهية هي التي تشكل ، كما كانت « منذ أزمنة قديمة » ، « بؤرة الحقيقة » (٧) . بل هي لغة الكلام الإنساني الحركية والاستكشافية والنبيلة ، أي ليست اللفظية المبهمة لكلام Word الإنسان الخرافي التي بحصر دربدا الكلام بها بل العملية « الحوارية » الممكنة دائما التي ، بسبب كونها زمانية ، تعوق الكشف المحدد لأي وجود ....

وبالإضافة إلى ذلك فان القراءة الزمانية لبعض النصوص ينبغي أن تشكل ، كما حاولت أن أقترح ، المرحلة الأولى ، البداية ، نقطة الانطلاق لذلك الهدم destruction أو التفكيك de-construction للتقليد الأدبي الغربي الذي يبشر بالاسترداد الثنائي التحريري الذي يوحي بالتنافض الظاهراتي . ولست أعني اكتشاف النصوص « المدفونة » في التقليد المقسى - بفعل هذا التقليد نفسه (أي « معناها » عندنا في الوقت الراهن) فحسب ، بل أيضا اكتشاف مثال قبل التقليد الأدبي الغربي ، خاصة كما صاغه النقاد الجدد New Critics والبنيويون من أصحاب التقليد الوجودي اللاهوتي ، مثال يتيح مجالا لإمكانية تاريخ أدبي جديد دائما - حداثي جدا أو حداثي على نحو موثوق ، ذلك التاريخ الذي ، بتركيزه على الكشف ، يسوغ استمرار عطاء النصوص الأدبية (أعني تاريخا أدبيا بوصفه قراءة خاطئة) ويلزم الأدبَ بالمهمة الصعبة الكبيرة المتمثلة في « قهر الميتافيزيقا » - نقول بتعبير آخر ، تاريخ يضع الأدب في خدمة الوجود بدلا من أن يضع الوجود في خدمة الأدب ....

..... لقد أتى التطبيق الأدبي لهدم هايديجر كما فهمه دريدا وسماه التفكيك de-construction بنتائج أولية مثيرة ومثمرة بشأن مسألة التاريخ الأدبي . ومهما يكن ، .... فانه عرضة لخطأ كبير - أو عمىً - في التفسير حتى إنه يقود نفسه إلى خطأ متعمد في القراءة ، لأنه يظل يبدأ العملية التأويلية من النهاية ، أي يظل يقيم هدمه للتقليد على ميل غير محدد إلى قراءة بعض النصوص التاريخية أو المجموعات حيزيا ....

والأكثر من ذلك والأهم منه أن هذا الميل التحييزي المتمثل في قراءة بعض النصوص هو أيضا الذي يعمي ، فيما يبدو ، دي مان de Man عن الطبيعة الغامضة أساسا للأدب التخييلي في التقليد الغربي - عن البنية الغائية المنتشرة ، مركزية الكلام في النصوص الأدبية من سوفوكليس إلى العهد « الحديث » - ومن ثم يقوده إلى استخلاص أن الأدب لايمكن أن يكون قد خدع ذاته ، أنه يبدأ بوعي « أن العلامة والمعنى لايمكن أن تتفقا »[٨] ، أنه « يعرف ويسمي نفسه قصصا خياليا fiction » (CC , 18) ، وبتعبير آخر ، في الأدب التخييلي « جربت النفس البشرية الفراغ داخل ذاتها والقصص الخيالي ، بعيدا عن ملء الفراغ ، يؤكد نفسه بوصفه عدما صرفا ، عَدَمنا الذي تقرره وتعيد تقريره ذات هي الفاعل لتقلبه » (CC , 19)، وأنه ، أخيرا ، " لأنه يعرف ويسمي نفسه قصصا خياليا " يكون " مكشوفا منذ البداية " (CC , 18) ومن ثم ليس في حاجة إلى الهدم .

أي إن القراءة الزمانية تكشف ظاهراتيا أن النص الأدبي في تاريخ الأدب الغربي ، على غرار النصوص الفلسفية والتأريخية في التقليد الوجودي اللاهوتي ، قد قصد منه على الجملة - وبتزايد حتى وقت متأخر تماما - أن يعرض صورة لشكل أو آخر من أشكال الكون الميتافيزيقي القائم على مركزية الكلام . وقد فعل هذا لا كما يصر دي مان ليبدع « قصصا خياليا » هو ذلك القصص الذي ، حيث هو مدرك « حضور العدم » ، « يسمى هذا الفراغ نفهم متجدد دائما » (CC , 18) بل ، مثل الأسطورة ، ليتوسط ، أي يحيز تجربة زمانية مباشرة ابتغاء حماية قرائه » الذين يفتر إيمانهم دائما بالنظام القائم على مركزية الكلام في تلك التجربة . ولنقل بتعبير آخر ، إن القراءة الزمانية تكشف أن الأدب الغربي قد وجد على الجملة لتحقيق ، لإثبات وتقوية ، التوقعات الغائية (علم التأويل القائم على مركزية الكلام) للقراءة ، وليس ليُلبس عليهم . وعلى الحقيقة ، هذه هي الشهادة الجوهرية للأدب بعد مرحلة الحداثة على الجملة - لقصص بيكيت ، روب - جرللي ، بارت ، بينشون ، لمسرحية

يونيسكو وسنتر : لشعر ولاس ستيفنز ، و وليم كارلوس وليامز وتشالز أولسون - ذلك الأدب الذي باحداثه معنيى الشكل المتناهي (أي السرد الطولي) والشكل الرمزي (السرد الدائري) ، يوجد قبل كل شيء ليهدم ويوضح النصوص الأدبية القائمة على مركزية الكلام أو - كما يطيب لي أن أقول - المحيزة في التقيلد ، خاصة عنصريه الحداثيين ، ومن ثم ليهدم ، أو - لنقل ظاهراتيا - يختزل بالعنف ، الإطار التقليدي الثري القائم على مركزية الكلام أو الحيزي لإشارة القارئ الحديث .

الحواشي :

{ أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل }

١ - مارتن هايديجر ، " نهاية الفلسفة The End of Phelosophy " ترجمة جوان ستامباو (نيويورك ، ١٩٧٣) .

٢ - لا أستخدم الكتابة الاصطلاحية بحرف كبير إلا عندما أشير إلى كلمة " وحود Being " بوصفه ماديا ، أي كما يفهم في التقليد الوجودي اللاهوتي العربي .

٣ - انظر جورف فرانك ، " الشكل المكاني في الأدب الحديث Spatial Form in Modern Literature " مجلة سيواني Sewanee Riview ، ٥٣ (١٩٤٥) ، الصفحات ٢٢١ - ٢٤٠ ، ٤٣٣ - ٤٤٥ ، ٦٤٣ - ٦٦٥ ؛ أعيد طبعها في The Widening Gyre : Crisis and Mastery in Modern Lit-erature (نيوبرنزويك ، نيوجيرسي ، ١٩٦٣) ، الصفحات ٣ - ٦٢ .

٤ - تيودور كيزيل ، " مقدمة المترجم " لكتاب ورنر ماركس . " هايديجر والتقليد Heidegger and the Tradition » (إيفا نستون ، إلينوي ، ١٩٧١) ص ٢٤ .

٥ - { المحرر } انظر Timaeus لأفلاطون .

٦ - هذه الفقرة مستمدة طبعا من « فن الشعر Ars Poetica » (١٩٢٦) لأرشيبالد مكليش ، وقد تجد أصلها في تصريح ا . ا . رينشاردز إنه « ليس المهم ما تقوله القصيدة ، بل المهم ماذا تكون what it is » . اقتبسه كلينث بروكس في " الشعر الحديث والتقليدي Modern Poetry and the Tradition " (نيويرك ، ١٩٦٥) ص ٤٨ .

٧ - مارتن هايديجر " الوحود والزمان Being and Time " ، ترجمة جون مكواري وإدوارد روبنسون (نيويورك ، ١٩٦٢) ، الصفحات ٣٣ ، ١٩٦ .

٨ - بول دي مان ، " النقد والأزمة Criticism and Crisis " ، العمى والبصيرة : مقالات في بلاغة النقد المعاصر Blindness and Insight · Essaysin the Rhetoric of Contemporary Criticism (نيويرك ، ١٩٧١) ، ص ١٧ . وستختصر إشارات أخر إلى هذه المقالة هكذا CC وستدمج في النص .

١٤ - النقد القائم على التحليل النفسي

لقد مال معظم النقد القائم على التحليل النفسى إلى التركيز على العلاقة بين النص الأدبى ونفس مبدعه . وكذا فان النقد النفسي المعاصر فد نقل التركيز إلى القارئ أو نظر إلى صلة المؤلف بنصه فى سياق جديد فى جوهره .

ويعد نورمان ن . هولاند Norman N . Holland الممثل الأكثر شهرة لـ « مدرسة بوفالو »، وهي مجموعة من النقاد يعلمون أو تعلموا في جامعة ولاية نيويورك - بوفالو . وهو يطبق « علم نفس - الذات » فى درس الأدب . وتعد القراءة جوهريا إعادة خلق للهوية الذاتية بوساطة علاقة « تعاملية » بين القارئ والنص . ويتجاوز هولاند تقريبا كل المنظرين الآخرين في رفضه لـ « المغالطة المؤثرة » ، المفهوم المرتبط بالنقاد الجدد the New Critics ، الذين استخدموه لنبذ ذاتية القارئ بوصفها عديمة القيمة لأنهم عدوا النص موضوعا an object ، أى ، مستقلا عن كل من المؤلف والقارئ . ويظهر هولاند ، خلافا لذلك ، أن معنى النص الأدبي ومغزاه يستلزمان النظر إليهما فيما يتصل ببنية - الهوية الذاتية لقارئ ذلك النص .

أما هارولد بلوم فهو الناقد الذي ارتبط بكل من الفكر الفرويدية ومدرسة بيل للتفكيك Yale school of deconstruction ، لكنه فد أبعد نفسه عن موفف نصي جوهري . وعنده أن المؤلف أو « الشاعر القوى » يظل أساسيا ، لكنه يستخدم المفهوم الفرويدي للكبت فى إدخال بعد زمانى فى دراسة الشعر لأنه يعتقد أنه لايمكن لشاعر أن يبدع فى معزل عن أسلافه. وهكذا فان « الحضور » الشعري ، الجوهري بالنسبة إلى المفهوم النقدي الجديد للقصيدة بوصفها عضوية أو مكانية في الشكل ، لا يحدد . وفضلا عن ذلك فان « الشعراء الأقوياء » ينبغي أن يعتقدوا أنهم يمكن أن يحققوا التحرر من أسلافهم ، ولذلك ينبغى أن يقمع اعتمادهم عليهم . ومهمة الناقد أن يكشف تلك التأثيرات المقموعه ويظهر فعاليتها في تحديد شكل القصيدة .

وشوشانا فلمان Shoshana Felman ناقدة من مرحلة ما بعد البنيوية ، متأثرة بقوة بالتحليل النفسي عند دريدا ولاكان . وهي تهاجم نقد التحليل النفسى التقليدي من وجهة نظر مابعد البنيوية وتحاول أن تثبت أن ما يتساءل عنه التحليل النفسي هو دافع القارئ إلى السيطرة التفسيرية على النص الأدبي .

للقراءة الموسعة :

Harold Bloom , A Map of Misreading (New York, 1975).

___ , The Anxiety of Influence : A Theory of poertry (New York, 1973)

' French Freud', Yale French Studies, 48 (1973) . (Contains essay by Lacan on poe's The purloined Letter) .

Norman N Holland, 5 Readers Reading (New Haven, Conn ., 1975)

___, 'The Miller's Wife and the professors : Questions about the Transactive Theory of Reading', New Literary History, 17(1986), pp . 423 - 47 .

Joseph H.Smith (ed.) , The Literary Freud · Mechanisms of Defense and the Poetic Will (New Haven , Conn., 1980). (Contains essay by Shoshana Felman on poetry and psy choanalysis) .

Elizabeth Wright , psychoanalytic Criticism . Theory in practice (London, 1984).

نورمان ن . هولاند : « القراءة والهوية الذاتية : ثورة في التحليل النفسي »

بدأت الثورة بوصفها تحقيقا في الطريقة التي يقرأ بها القراء . وقد أصبحت إعادة تفكير منذ الجذور الأولى فيما يمكن أن يقوله التحليل النفسي حول الطرائق التي يتحسس فيها الناس الأشياء ويعرفونها .

وقد تعودنا - نحن منظري الأدب - أن نعتقد أن قصة أو قصيدة ما أثارت استجابة « صحيحة » أو على الأقل مشتركة على نطاق واسع .

ومهما يكن ، فانني عندما بدأت (في مركز بوفالو لدراسة الفنون على أساس التحليل النفسي) باختبار هذه الفكرة ، وجدت على نحو محزن حقا عملية دقيقة جدا ومعقدة إلى حد كبير فعالة جدا . كل إنسان يقرأ قصة أو قصيدة أو حتى كلمة واحدة يؤولها على نحو مختلف . وتصدر هذه الاختلافات بوضوح عن الشخصية . ولكن كيف ؟ .

المفهوم الرئيس هو الهوية الذاتية (كما طورها ماينز لختنشتاين) . وأرى أنها تشكّل آخر علوم الشخصية الأربعة التي طورها التحليل النفسي . فأولا هناك فئات تشخيصية مثل الهستيري ، والمجنون ، والفصامى . وثانيا أضاف فرويد وأتباعه الأنماط اللبيدية : الشرجى ، والقضيبي ، والفمى ، والتناسلي ، والإحليلي . ورغم أن هذه التعابير يمكن أن تلم شتات أجزاء كثيرة من سلوك الإنسان بطريقة مهمة ، فهي موجهة نحو الطفولة ؛ وهي لزاما تضفي طابعا طفوليا على إنجازات البالغ . الفكرة الثالثة ، فيما يتصل بعلم نفس الذات ، عن الشخصية كانت فكرة فنتشل : " الشكل المألوف للذات في مواءمة » مطالب العالم الخارجى والعالم الداخلي للدوافع والضرورات الشخصية .

ويقترح لختنشتاين طريقة لإضفاء طابع مفهومي على التعبير الأساسي عند فنتشل « مألوف habitual » . نحن دائما نعمل أشياء جديدة ، ورغم ذلك نسم كل شيء جديد بالمسحة الشخصية نفسها كأعمالنا السابقة . نتصوّر الشخص بوصفه يجسد جدل التماثل والاختلاف . نحن نكتشف التماثل برؤية ما يستمر داخل التغير المطرد لحيواتنا . ونكشف الاختلاف برؤية ما تغير أمام خلفية التماثل .

وأسهل سبيل لفهم ذلك الجدل للتماثل والاختلاف هو مفهوم لختنشتاين للهوية الذاتية بوصفها فكرة رئيسة وتنويعات - كالفكرة الرئيسة والتنويعات في الموسيقا . نتصور التماثلَ بوصفه فكرة رئيسة ، « فكرة رئيسة للهوية الذاتية » . تتصور الاختلاف بوصفه تنويعات على تلك الفكرة الرئيسة للهوية الذاتية . في مقدوري أن أصل إلى فكرة رئيسة للهوية الذاتية بتحسس الأنماط المتكررة دوريا فى حياة إنسان ما ، مثلما أستطيع أن أصل فكرة رئيسة لقطعة من الموسيقا . سأعبر عنها ، ليس بلغة من مكان آخر (إما كلمات تشخيصية مثل «هستيري » وإما كلمات تتصل بالبنية مثل « ذات ») ، بل بكلمات تصف قدر المستطاع سلوك ذلك الشخص .

فمثلا ، عبرت عن الفكرة الرئيسة للهوية الذاتية لذات سأسميها ساندرا : " حاولت أن تتفادي المواقف التحريمية وأن تجد أصولا للتربية والقوة يمكن أن تتبادل معها وتندمج بها " . وعلى نحو مماثل ، " بحث سول عن التبادلات المتوازنة والمحددة للعالم ، التى لن يكون فيها الإنسان المغلوب " . " أراد سيباستيان أن يدمج نفسه بقوى التحكم ، التى سيعطيها شيئا لفظيا أو عقليا ، آملا أن يضفى عليها طابعا جنسيا " وهكذا فان فِكَر ساندرا عن الحاجة إلى

قوى متساوية في الزواج كانت تنويعا على الفكرة الرئيسة لهويتها الذاتية ، ورغبة سيباستيان في إرضاء الأرستقراطية أو خشية سول مني بوصفي مُجْرِيَ مقابلة كانتا تنويعات على الفكرة الرئيسة للهوية الذاتية لكل منهما ، كما كانت قراءاتهم المختلفة .

على سبيل المثال قرأ هؤلاء الثلاثة هذه العبارة في « وردة من أجل إميلى A Rose for Emily » لفولكنر يصف فيها الكولونيل سارتوريس : « هو الذي ابتدع الأمر العالي الذي يقول إنه لا ينبغى لامرأة سوداء أن تظهر في الشوارع دون مئزر » . كيفت ساندرا العبارة وفق مقدار القوة التى يمكن تتطابق معها ... واستبان سيباستيان علاقة السيد بالعبد الأرستقراطية ذات الطابع الجنسى . وكان على سول في أية حال أن ينقص قوة الأصل وقسوته ..... ويمكن أن يصنف المرءُ سول ، وساندرا ، وسيباستيان في زمرة الهستريين أو المسوسين (فى الفئات التشخيصية) أو في زمرة الفميين ، أو الشرجيين ، أو القضيبيين (فى علم شخصية مرحلة الليبدو) أو بوصفهم مطابقين أو معاكسين أو منكرين (فى علم شخصية الدفاع والتكيف). لكن هذه الفئات ستنكتل معا ونغطي النفاصيل الخاصة لقراءاتها للقصص ، وذلك ما تستلزمه القراءة - تستجيب للتفصيل . إن سول وساندرا وسيباسنيان والقراء والكتاب الآخرين الكثيرين الذين درسناهم قادونا إلى مبدأ عام : إننا فعليا نتعامل مع الأدب على نحو نعيد فيه خلق هوياتنا الذاتية . وفي مستطاعنا في أية حال أن نصقل ذلك المبدأ أكثر . أرى أن ساندرا تحمل إلى هذه الجملة كلا من التوقعات العامة التي أحسب أنها تمتلكها إزاء أي شيء آخر (أنها ستربي أو تحمي) وكذا توقعات خاصة إزاء فولكنر أو الجنوب أو القصص القصيرة . وهي أيضا تحشد للنص ما أعده أنموذجها المميز من الاستراتيجيات الدفاعية والتكيفية (باختصار « دفاعات ») لكي تشكل النص حتى يكون ، إلى الدرجة التي تحتاج فيها إلى ذلك اليقين ، محيطا تستطيع فيه أن ترضي رغائبها وتهزم مخاوفها بشأن الاقتراب والابتعاد : " لمسة صغيرة كبيرة " . وتهب ساندرا النص أيضا ما أعده نزواتها المميزة ، أي رغائبها المألوفة بشخص قوي سيوازن بين القرب ، والتربية ، والقوة ، وهنا « ذلك الصوت فى القصة » الذي يقطع المتعصب . وأخيرا ، من حيث هي كائن اجتماعي وأخلاقي ومفكر ، نعطي للنص تماسكا ومغزى يرسخان معاملتها الكاملة للعبارة . وهى تقرؤها خلقيا .

هذه التعابير الأربعة : دفاع defense ، توقّع expectation ، نزوة fantasy ، تحويل transformation (للاختصار DEFT) ترتبط بأكثر من تجربة سريرية . وفي مستطاع المرء

أن يفهم التوقع بأنه إدخال العمل الأدبى فى سلسلة رغبات الشخص في الزمان ، فى حين أن التحويل يمنح العمل معنى وراء الزمان . وعلى نحو مماثل ، أستبين من الدفاعات أنها تشكل ما يدخله الشخص من الخارج ؛ وأما النزوات فهى ما أرى أن الشخص يخرجه من نفسه إلى العالم الخارجي . ولذلك تسمح لى هذه التعابير الأربعة بأن أضع دفاع الشخص وتوقعه ونزواته وتحويله عند تقاطع محاور التجربة الإنسانية ، بين الزمان واللازمان ، بين الواقع الداخلى والخارجي .

إن قراءاتنا للقراء لاتزال تتضمن الكثير . ويمكننا أن نوسع ما قد اكتشفناه عن إدراك النصوص إلى ضروب أخر للإدراك . وإذا ما استعملت ساندرا كلمات فولكنر في إعادة خلق هويتها الذاتية ألا تستخدم النيويورك تايمز The New York Times أو ، على الحقيقة ، أية كلمات بالطريقة نفسها ؟ - وإذا ما طبقت مدلولات هذه التعابير الأربعة { الدفاع ، التوقع ، النزوة ، التحويل } على القاص أو الكولونيل سارتوريس ، على شخصيات في الرواية ، ألا تطبقها على شخصيات في الحياة الواقعية ؟ .

بدا فرويد يؤمن بـ « إدراك طاهر » . افترض أن الأعين والآذان تنقل العالم الواقعي إلى العقل بإخلاص ، حيث يمكن بعد ذلك أن يحرف العقل اللاواعي أو الضرورات العُصابية المدركات الحسية الصوتية أصلا . وإن نفرا قليلا ، إن كان ثمة أحد ، من دارسي الإدراك في القرن العشرين سيوافقون . وقد أوضحت مئاتٌ من تجاربهم أن الإدراك عملية استنتاجية ....

اعترف علماء النفس الذين يدرسون الإحساس ، أو التعرف ، أو التذكر ، بقيمة الشخص الذي يحس ، أو يتعرف ، أو يتذكر . وقد بحثوا عن « نظرية المستوى الأعلى للإثارة » ليأخذوا ذلك الشخص كله فى الحسبان . أي إن حاجات الشخص ، وحنه وشخصيته تشكل حتى التفاصيل الدقيقة للإدراك ، والمعرفة ، والتذكر . ولكن كيف نبين تلك العلاقة ؟

أحسب أن نظرية الهوية الذاتية تقدم نظرية المستوى الأعلى المطلوبة . أي فى مستطاعنا أن نضفي طابعا مفهوميا على الإحساس أو التعرف أو التذكر - وعلى الحقيقة ، العقل البشري الكامل (كما فعل وليم ت . باورز) بوصفها سلسلة من شبكات التغذية الاسترجاعية ، توجه كل منها إلى مستوى إشارة من الحلقة التي فوقها . وعند المستوى الأدنى ، يطلِق العالم الخارجى إشارات من خلايا الشبكية أو قوقعة الأذن تثير ، إن كانت كبيرة بمقاييس الإشارة الموجهة من فوق ، حركات كرة العين أو قناة الأذن لتغير وتختبر تلك

الإشارات . الحلقات العليا ستتعامل مع الكثافات والاهتياجات ، والهيئات ، والأشياء ، والترتيب ، والتعقب ، والسلسلة ، وتغيير السلاسل ، وستبدو أكثر شبها بالدفاعات والتوقعات والنزوات والتحويلات Deftings . وسيوجه مستوى الإشارة الأعلى من خلال حلقة الهوية الذاتية : فنحن نتعامل مع العالم من خلال كل هذه التعاملات الخاصة لكي نبعث من جديد هوياتنا الشخصية .

ولأن نظرية الهوية الذاتية تأذن لنا بأن ندمج التحليل النفسي على الأقل ببعض أنواع علم النفس التجريبي وعلم اللغة النفسي ، بدأنا نعلم نظرية التحليل النفسي في مركزنا بطرائق جديدة . ونرى نظرية الهوية الذاتية بوصفها تنقل التحليل النفسي على نحو محدد إلى طور ثالث ....

ونعتقد أن الهوية الذاتية تثري نظرية الحث في التحليل النفسي . بدأ فرويد بنظرية ذات مستويين . مبدأ البهجة (حقيقة ، تفادي الغم) كان الدافع الإنساني السائد إلا عندما صار مكيفا بمبدأ الحقيقة (فقد تعلمنا أن نرجئ تلبية الحاجات لكي نحقق زيادة صافية في البهجة) . وقدم أخيرا مستوى ثالثا أعمق ، « وراء » مبدأ البهجة ، غريزة الموت أو ربما دافعا إلى مستوى مطرد أو صفر للإثارة ، وهي فكرة شك فيها عدد كبير من علماء التحليل النفسي . ويقترح لختنشتاين الاستعاضة عنها بمبدأ للهوية الذاتية : معظم الحث الأساسي عند الكائن الحي ينصرف إلى المحافظة على هويته الذاتية . وعلى الحقيقة ، سنموت من أجل أن نكون مخلصين لما نعتقده أساسيا لوجودنا . وحيث إن الهوية الذاتية عميقة وقوية جدا ، فانها تحدد ما البهجة وما حقيقة المبادئ الأخر .

..... إن الذات ego ، و ألهذا* ، والذات العليا superego ، والحقيقة والإكراه على الإعادة ، هذه جميعا توجد بوصفها وظائف للهوية الذاتية . ولذلك ، بدلا من البنى ، يمكن أن تفهم أفضل في صورة أسئلة حول تعامل تام تقوم به نفس ذات هوية ذاتية . ويستطيع المرء أن يتساءل ، ما الذي فى هذا التعامل يبدو في صورة نشاط توحيدي تركيبي ؟ ما ذلك الذي يبدو مثل صوت أبوي مندمج ؟ - هذه الأسئلة ستقود إلى صورة لعمل الإنسان الكامل ، بدلا من خمس « قوى » .

---

* ذلك الجانب اللاشعوري من النفس الذي يعد مصدر الطاقة الغرزية أو البهيمية [المترجم عن المورد] .

وعلى نحو مماثل نتجنب ، في تدريس النمو خلال المراحل الفمية والشرجية والقضيبية الخ، إعطاء فكرة أن الطفل « يليق » بوساطة الدوافع ، أو الوالدين ، أو المحيط ، أو المجتمع . بل إن الطفل الناشط ذا الهوية الذاتية النامية يتقدم خلال « مشهدٍ تعاقبي التخلق » من الأسئلة التي تطرحها « بيولوجيته » ووالده والبنى الاجتماعية والبيئية التي يجسدانها . والصحيح أننا نستطيع أن نقرأ نمو أي شخص في صورة الإجابات الخاصة التي يختارها (لأنها تبعث هويته الذاتية) للأسئلة التي يطرحها جسمه الخاص أو عائلته أو تلك التي يشارك فيها أطفالا آخرين لهم مثل « بيولوجيته » وثقافته . وطبيعي أن الإجابات التي يصل إليها تغدو جزءا من الهوية الذاتية التي يحملها إلى الأسئلة التي تعرض له بعد ذلك ...

إن عثورنا على مبدأ بعث الهوية الذاتية غير منهج تدريسنا ومادته . ثم شيئا فشيئا نستخدم حلقة دلفي الدراسية (اعرف نفسك) لمساعدة الطلبة في كشف كيف أن كلا منهم يأتي بأسلوب شخصي (هوية ذاتية) إلى القراءة والكتابة والتعليم . نقرأ الطلبة وهيئة التدريس نصوصا تخييلية أو حتى نظرية ويتداولون مقدما تداعيات حرة مكتوبة . تناقش الحلقة الدراسية النصوص والتداعيات ، لكنها أخيرا تتفرغ للتداعيات عندما تكون قد استجيب للنصوص . يتمكن الطلبة من موضوع البحث ويرون كيف أن الناس في الحلقة الدراسية يستخدمون ذلك الموضوع في بعث هوياتهم الذاتية . والأكثر أهمية أن كل طالب يكتسب تبصرا ، وفق طرائقه المميزة ، بالنصوص والناس – وهذا هو الذي يجعلنا نشعر أن هذا المنهج قيم خاصة فيما يتصل بتدريس التحليل النفسي والطب النفسي وعلم النفس .

في حلقة دلفى الدراسية نتقابل وجها لوجه مع المضمون الأساسي لنظرية الهوية الذاتية . وإذا ما كانت أية قراءة لقصة أو شخص آخر أو نظرية نفسية عملا للهوية الذاتية للقارئ ، فإن قراءتى لهويتك الذاتية ينبغى أن تكون عملا لهويتي الذاتية . وهكذا ليست الهوية الذاتية استنتاجا بل علاقة : الحيز الوسطى الانتقالى الإمكانى الذي أدرك به شخصا بوصفه فكرةرئيسة وتنويعات . ومثلما يحدث فى معظم تصور التحليل النفسي حول النمو الإنساني أن يشكل وجود الطفل الأمَّ ويشكِّل وجود الأم الطفل ، يحدث في نظرية الهوية الذاتية أن تشكل النفوس والموضوعات بعضها بعضا . والخط الصلب والراسخ بين الذاتي والموضوعي يبهت ويتلاشى . وبدلا من ثنائية بسيطة نبحث عن تحقيق دقيق فى الحيز الإمكاني لتلك التغذية الاسترجاعية للدفاع والتوقع والنزوات والتحويل DEFT ، ذلك الحيز الذي تتبادل فيه النفسُ والآخر التشكيل .

ذلك التحقيق جزء من العلم ، حيث لم يعد معقولا أن يسأل : هل التحليل النفسي « علمي » ؟ أي : هل هو مستقل عن شخصية العالم ؟ إن التحليل النفسي هو العلم الذي يعلمنا كيف نحقق في ذلك السؤال الجوهري : كيف يتأتى لإنسانٍ يحترف العلم أن يعيد إيجاد الهوية الذاتية بتلك الوسيلة ؟ .

ينطبق السؤال بدقة كبيرة على أولئك الذين يعملون في العلوم الإنسانية . وقد حاول علماء النفس عادة أن يفهموا أحداثا بشرية جديدة من خلال تعميمات شرطية موضوعية حول فئات لها أهميتها . وفي أية حال لم يحصل إلا على عدد ضئيل من التعميمات الكبيرة . وإذا حددنا العلم بوصفه تقدما للفهم ، فان علم النفس ، كما عرفناه حتى الآن ، لم يكن علميا .

وتقترح نظرية الهوية الذاتية منهجا أكثر وعدا بالأفضل : لا ينبغي أن يحمل المرء تعميمات بل أسئلة إلى الحدث الجديد ، أسئلة تسأل من جانب عالم يعترف ويستخدم بفعالية استغراقه فيما يدرسه . وذلك هو – فيما أقدر الآن – ما كنت أفعله عندما بدأت بدراسة القراءة . وهو أيضا المنهج الذي اشترك فيه كل علماء النفس المهتمين بالتحليل ، سواء أكانوا سريريين أو نظريين .

هرولد بلوم : « الشعر ، والتعديلية ، والكبت »

يسأل جاك دريدا سؤالا أساسيا في مقاله عن فرويد ومشهد الكتابة : « ما النص ، وما ينبغي أن تكون النفس إن قدر لها أن تمثل من خلال نص ؟ » يحض اهتمامي الضيق بالشعر على السؤال المناقض : « ما النفس ، وما ينبغي أن يكون النص إن قدر له أن يمثل من خلال النفس ؟ » ويتطلب كل من سؤال دريدا وسؤالي إيضاحا لثلاثة مصطلحات : « النفس psyche » ، « النص text » ، « يمثل » .

« النفس psyche » أساسا من الجذر الهندوأوروبي bhes ، الذي يعني « التنفس » ، وربما كان محاكاتيا في أصوله . ويعود لفظ « النص Text » إلى الجذر teks الذي يعني «النسج » ، وكذا « الصنع » . أما لفظ « يمثِّل represent » فله جذره es : « الكون to be » . وهكذا فان سؤالي يمكن أن يصاغ ثانية هكذا : « ما النفس a breath ، وما ينبغي أن يكون النسج أو الصنع لكي يأتي إلى الوجود ثانية في صورة نفس ؟ .

في سياق شعر ما بعد عصر التنوير كانت a breath في الوقت نفسه كلمة ووضعا للنطق بتلك الكلمة ، كلمة ووضعا لشخص . في هذا السياق ، يكون النسج أو الصنع ما نسميه قصيدة ، ووظيفته أن يمثل ، أن يعود إلى الوجود ثانية في صور وضع وكلمة لشخص . والقصيدة ، من حيث هي نص ، تمثل أو تثنى بوساطة ما يسميه التحليل النفسي النفس psyche . لكن النص بلاغة ، وبوصفه نظاما إقناعيا من المجازات لايمكن أن يدخل إلى الوجود ثانية إلا بوساطة نظام مجازات آخر . فالبلاغة لايمكن أن تثني إلا من خلال البلاغة ، لأن كل ما يمكن أن تقصده البلاغة يكون أكثر بلاغة وإذا كان ممكنا أن يمثل النص النفس وأن تمثل النفس النص، فانه لايمكن فعل هذا إلا لأن كلا منهما انحراف عن المعنى المناسب . ويصبح المجاز صلتنا الوحيدة بين التنفس والصنع .

الكلمة والوضع القويان يصدران فحسب عن إرادة صارمة ، إرادة تجرؤ على خطأ قراءة كل ذي حقيقة بوصفه نصا ، وكل النصوص السابقة بوصفها مفتوحة لإجمالها وتفسيراتها الفريدة. ويقدم الشعراء الأقوياء أنفسهم بوصفهم يبحثون عن الحقيقة في العالم ، يتفحصون في الواقع وفي التقليد ، لكن مثل هذا الوضع يبقى ، كما قال نيتشه ، تحت سيطرة الرغبة ، سيطرة الدوافع الغرزية . وهكذا فان الشاعر القوي ، على الحقيقة ، ينشد البهجة لا الحقيقة : ينشد ما سماه نيتشه « الإيمان بالحقيقة والآثار المبهجة لمثل هذا الإيمان » . وليس في مقدور شاعر قوي أن يسلم بأن نيتشه كان دقيقا في هذا النبصر ، وليس في أي ناقد حاجة إلى الخوف من أن أي شاعر قوي سيوافق ومن ثم يؤذى بالإيضاح .....

والنص الشعري ، كما أفسره ، ليس تجميعا لعلامات فوق الورقة ، بل ميدان معركة نفسية تقاتل فوقه قوى حقيقية من أجل الانتصار الوحيد الخليق بالإحراز ، انتصار التنبؤ على النسيان ، أو كما صدح به ملتون :

مزدانينَ بالنجوم ، سنجلس أبدا ،

نبتهج بالانتصار على الموت ، على الحظ ، عليك أنت أيها الزمان . .

إن انتزاع فكر قلبلة أكثر صعوبة من فكرة « الفطرة السليمة » التي تذهب إلى أن النص الشعري تامٌّ في ذاته ، أنه ينضمن معنى يمكن التحقق منه أو معنى دون إشارة إلى نصوص شعرية أخر . هناك شيء يريد كل قارئ تقريبا أن يقوله : " ههنا قصيدة وهناك معنى ، وأنا واثق على نحو معقول أن الاثنين يمكن أن يجتمعا " . ولسوء الحظ أن القصائد ليست أشياء

بل مجرد كلمات تشير إلى كلمات أخر ، وتلك الكلمات تشير إلى كلمات أخر ، وهلم جرا ، في عالم اللغة الأدبية المأهول جدا . إن كل قصيدة هي قصيدة بين القصائد an inter-poem ، وكل قراءة لقصيدة هي قراءة بين القراءات an inter-reading ، ليست القصيدة كتابة ، بل كتابة ثانية ، ورغم أن القصيدة القوية بداية جديدة ، فان مثل هذه البداية ابتداء - ثان .

وبمعنى ما ، عرف النقد الأدبي دائما هذا الاعتماد من النصوص على النصوص ، لكن المعرفة تغيرت (أو ينبغي أن تكون قد تغيرت) بعد فيكو Vico ، الذي كشف الفضيحة الحقيقية للأصول الشعرية ، في المجاز الدفاعي المعقد أو دفاع المجاز الذي سماه «التنبؤ»....

اللغة عند فيكو ، خاصة لغة الشعر ، تكون دائما ولزاما تعديلا للغة سابقة . وقد دشن فيكو ، حسب علمي ، تبصرا جوهريا لايزال معظم النقاد يرفضون استيعابه ، وهو أن كل شاعر متأخِّرٌ ، وأن كل قصيدة مثال لما دعاه فرويد Nachtraglichkeit أو « ثراء المعنى الارتجاعي » . وأي شاعر (ونعني حتى هومر ، إن استطعنا أن نعرف ما يكفي عن أسلافه) هو في وضع الوجود « بعد الحدث » ، باصطلاحات اللغة الأدبية . وفنه لامحالة متأخرة ، وهكذا فانه في أحسن الأحوال يكافح من أجل اختيار ، من خلال القمع ، من آثار لغة الشعر ، بمعنى أنه يقمع بعض الآثار ، ويتذكر بعضها الآخر . هذا التذكر هو سوء فهم ، أو سوء تفسير ، لكنه بصرف النظر عن مبلغ قوة سوء الفهم هذا ، لايمكن أن يحقق استقلال المعنى ، أو معنى حاضرا تماما ، أي متحررا من السياق الأدبي . وحتى أقوى الشعراء ينبغي أن يتخذ موقفه داخل اللغة الأدبية . فان وقف خارجها ، فانه لايستطيع أن يبدأ بكتابة الشعر . وإنسان الكهوف الذي رسم شكل الحيوان على الصخرة يعيد دائما رسْمَ شكل لسلفه ....

.... وتبصر فيكو أن الشعر ناشئ عن جهلنا للأسباب ، وفي مقدورنا أن نؤيد فيكو بملاحظة أنه لو أن أي شاعر عرف جيدا ما يسبب قصيدته ، لما استطاع أن ينظمها ، أو على الأقل سينظمها على نحو رديء . إن عليه أن يقمع الأسباب ، بما في ذلك قصائد - السلف ، لكن مثل هذا النسيان .... نفسه شرط لمبالغة خاصة في الأسلوب أو مجازٍ مسرف سماه التقليد السامي the Sublime ....

.... إن القصيدة القوية لا تصوغ الحقائق الشعرية أكثر مما تصوغها القراءة القوية أو النقد؛ لأن القراءة القوية هي الحقيقة الشعرية الوحيدة ، الثأر الوحيد من الزمان الذي يبقى ، التي تكون ناجحة في تمجيد نصٍّ أمام نصٍّ منافس له .

ليس هناك سلطة نصية دون فعل فرض ، إعلان لخاصية تنفذ مجازيا وليس على نحو دقيق أو حرفيا . لأن السؤال الأساسي الذي تسأله القراءة القوية عن القصيدة هو : لماذا ؟ - لِمَ ينبغي أن تكون نظمت ؟ - لِمَ ينبغي أن نقرأها من بين كل القصائد الكثيرة جدا في متناولنا ؟ من يحسب الشاعر نفسه ، في أية حال ؟ لِمَ قصيدته ؟

وبتحديد القوة الشعرية بوصفها اغتصابا أو فرضا ، أقترف ذنبا إزاء الكياسة ، إزاء الأعراف الاجتماعية للدّرْس والنقد الأدبيين . لكن الشعر ، حين يطمح إلى القوة ، يكون لامحالة شكلا تنافسيا ، وعلى الحقيقة شكلا استحواذيا ، لأن القوة الشعرية.تستلزم تمثيلا ذاتيا لايمكن بلوغه إلا من خلال الإثم ، من خلال عبور العتبة الشيطانية ...

ولأن الشعر ، خلافا للديانة اليهودية ، لا يرجع إلى أصل إلهي حقيقي ، فانه يكون دائما منشغلا بتخيل أصله الخاص ، أو راويا كذبة مقنعة حول نفسه ، لنفسه . وتنشأ القوة الشعرية عندما يقنع مثل هذا الكذب القارئ بأن أصله أعيد تخيله من خلال القصيدة . والإقناع في القصيدة هو صنيع البلاغة ، ومرة أخرى يكون فيكو الأفضل بين الأدلاء ، لأنه يربط على نحو مقنع أصولَ البلاغة بأصول مايدعوه المنطق الشعري ، أو ما سأدعوه سوء الفهم الشعري ... إن عمق فيكو بوصفه فيلسوفا بلاغيا ، فوق كل من سواه من قدامى ومحدثين خلا ابنه الصادق الولاء كنث بيرك ، هو أنه ينظر إلى المجازات بوصفها دفاعات .....

سأل فيكو سؤالا جوهريا ، يمكن أن يؤوَّل على نحو مختصر هكذا : ما الصورة الشعرية ، أو ما المجاز البلاغي ، أو ما الدفاع النفسي ؟ أما إجابة فيكو فيمكن أن تقرأ في شكل صيغة : فالصورة الشعرية ، والمجاز ، والدفاع جميعا أشكال للنسبة بين جهل بشري يصنع الأشياء من نفسه ، ودمجٍ للذات يتحرك لتحويلنا إلى الأشياء التي صنعناها . وعندما يكون الجهل البشري انتهاكا للكبت الشعري ذي الأسبقية ، والحركةُ التحويلية قصيدة جديدة ، فان النسبة تنظِّم إعادة كتابة أو عملا تعديليا ....

.... وعند الشاعر القوي خاصة ، تكون البلاغة أيضا ما رأي نيتشه أنه وجود ، صيغة للتفسير هي رد فعل الرغبة على الزمان ، ثأر الرغبة ، دفاعها ضد ضرورة الزوال . ويمكن القول ذرائعيا إن ثأر المجاز يكون موجها إلى مجاز سابق ، مثلما أن الدفاعات تميل إلى أن تغدو عمليات متضادة . وفي مقدورنا أن نعرف الشاعر القوي بأنه الشاعر الذي لا يحتمل الكلمات التي تدخل بينه وبين كلمة الله the Word ، أو يقف أسلافٌ بينه وبين ربّةَ الفن Muse .

إن الغلو أو المبالغة الحادة التي يتطلبها مثل هذا اللاتناهي تقتضي ثمنا نفسيا . فأن « يبالغ » تعنى في تاريخ الألفاظ « أن يكوم ، أن يكدس » ، ووظيفة السامي Sublime أن يكدسنا ، مثلما يجعل موبي دك Moby Dik أهاب Ahab يصرخ : « يكدسني ! » . وههنا تماما أحدد مكان الاختلاف بين الشعراء الأقوايا ء وفرويد ، لأن ما يسميه فرويد « الكبت » هو عند كبار الشعراء تخيل سام مضاد a Counter - Sublime . وبمحاولة إظهار الهيمنة الشعرية لـ « الكبت » على « التسامي » ، لا أقصد تعديل المجاز الفريويدي في « العقل اللاواعي » ، بل أنكر فائدة العقل اللاواعي ، بوصفه مضادا للكبت ، بوصفه مصطلحا أدبيا . . .

. . . . والقول إن الموضوع الحقيقي للقصيدة هو كبتها للقصيدة السابقة لايعني أن القصيدة الثانية تتحول إلى عملية لذلك الكبت . وفي رؤية فرويدية صارمة ، تكون القصيدة الجيدة تساميا ، وليس كبتا . وعلى غرار أي عمل استبدالي يحل محل إشباع الغرائز المكبوتة ، يمكن أن تتضمن القصيدة ، كما يراها الفرويديون ، تأثيرات متناقضة وليس تأثيرات غير مقصودة أو مضادة للقصد . وفي التقييم الفروبدي للتسامي سيكون بقاء تلك التأثيرات عيوبا في القصيدة . لكن القصائد تكون أقوى فعلا عندما تقاتل تأثيراتها المضادة للقصد على نحو متواصل مقاصدها الواضحة .

إن التخيل ، كما فهم فيكو ولم يفهم فرويد ، هو ملكة حفظ الذات self-preservation ، وهكذا فان الاستخدام المناسب لفرويد ، لدى ناقد الأدب ، ليس تطبيقا لفرويد (أو حتى تعدبلا لفرويد) لكي نصل إلى تفسير أوديبي Oedipal لتاريخ الشعر . وأجد أن مثل هذا هو سوء الفهم المعتاد الذي يثيره عملي . وفي درسنا للشعر لا ندرس العقل ، ولا العقل غير الواعي ، حتى إن كان ثمة لاوعي . ندرس ضربا من العمل له أسسه المستترة ، تلك الأسس التي يمكن أن تكشف ومن ثم تعلم بانتظام . . . .

ليست القصائد نفوسا ، ولا أشياء ، وليست طرزا بدئية archetypes ممكنة التجديد في عالم اللفظ ، وليست وحدات معمارية لضغوط متوازنة . إنها عمليات دفاعية في تغير دائب، مما يعني أن القصائد نفسها أفعال قراءة . القصيدة ، كما يقول توماس فروش ، مناظرة توقعية حادة مع نفسها ، وكذا مع القصائد السابقة . أو إن القصيدة حفلة راقصة للبدائل ، فصد دائم للشرايين ، عندما يبطل تحديد تمثيلا ، لمجرد أن يعاد هو نفسه من خلال تمثيل

جديد. إن كل قصيدة قوية ، منذ بتراركه على الأقل ، عرفت ضمنا ما علمنا نيتشه أن نعرفه بوضوح : أن هناك تفسيرا واحدا ، وأن كل تفسير يجيب تفسيرا سابقا ، ومن ثم ينبغي أن يخلي مكانه لتفسير تال .

شوشانا فلمان : « جنون التفسير : الأدب والتحليل النفسي »

دعنا نعد ... إلى قراءة ولسون (لـ « دورة اللولب The Turn of the Screw » لهنري جيمس) [1] التي لن تعد هنا « قراءة فرويدية » نموذجية ، بل إيضاحا لنزعة مسيطرة وإغراء متأصل في التفسير الذي يعتمد التحليل النفسي عندما يتولى تقديم « شرح » أو « تحليل » لنص أدبي . وفي هذا الصدد فان تراجع ولسون الجزئي الأخير عن هذه الفرضية هو نفسه منور: إن ولسون وقد أقنعه منتقصوه أن الأشباح كانت حقيقية عند جيمس وأن مشروع جيمس الواعي أو قصده إنما كان أن يكتب قصة أشباح سيطة وليس قصة جنون ، لا يتخلى في أية حال عن نظريته المتمثلة في أن الأشباح تتألف من الهلوسات العصابية للمربية ، بل يعترف في تعليق له :

> " أن المرء مضطر إلى استنتاج أنه في « دورة اللولب » ليست المربية وحدها هي المخدوعة الذات ، بل إن جيمس مخدوع الذات بشأنها . (ولسون ، حاشية أضيفت سنة ١٩٤٨ ، ص ١٤٣) .

هذه الجملة يمكن أن تفهم بوصفها خلاصة ، وبوصفها الصيغة اللفظية ، للرغبة بالتفسير الأساسي المعتمد على التحليل النفسي : الرغبة بأن يكون غير مغفل ، بأن يفسر ، أي في الوقت نفسه يكتشف ويتجنب الأشراك الحقيقية للعقل غير الواعي . مهما يكن ، فان نص جيمس مصنوع من أشراك وخداع : في المقام الأول ، تكون المربية من منظور تحليلي مخدوعة الذات ؛ فهي إذ تخدعنا تكون هي نفسها مخدوعة لعقلها غير الواعي ؛ أما في المقام الثاني فان جيمس نفسه ، في نظر ولسون ، مخدوع الذات : يكون المؤلف في الوقت نفسه خادعنا ومخدوع عقله اللاواعي ؛ والقارئ ، في المقام الثالث ، يكون مخدوعا ، مغررا به ، ببلاغة النص ، بـ « حيلة » المؤلف ، بخدعة تقنيته القصصية التي تكمن في تقديم « حالات لخداع الذات » « من وجهة نظرها الخاصة » (ولسون ، ص ١٤٢) . وإذ نتقرى ملاحظات ولسون لايبدو لنا ثمة سوى استثناء واحد من دائرة الخداع والتغرير الشاملين هذه : ما يسمي الناقد

الأدبي الفرويدي نفسه . فبتجنبه الشرك الثنائي الذي ينصبه في الوقت نفسه العقل غير الواعي والبلاغة ، وإبقاء نفسه خارجا بالنسبة إلى أخطاء القراءة التي تغيب وتخفي الشخصيات والمؤلف ، يغدو الناقد الممثل الوحيد والناطق الوحيد بلسان حقيقة الأدب .

مهما يكن ، فان هذه الطريقة للتفكير وهذه الحالة للعقل تماثلان على نحو لافت للنظر طريقة التفكير والحالة العقلية عند المربية نفسها ، التي هي أيضا مشغولة البال برغبتها العارمة في ألا تكون مغفلة ، مشغولة البال بالتصميم على أن تتجنب وتستبين وتكشف أمهر الأشراك المنصوبة لسذاجتها .... مثل ولسون ، تكون المربية شاكة في غموض العلامات وإمكانية عكسها بلاغيا ؛ ومثل ولسون ، تواصل قراءة العالم حولها ، تفسيره ، لا بالنظر إليه بل بالنفاذ فيه بكشف قيم علاماته الخارجية وعكسها . وهكذا فانه الشك الذي يحدث التفسير .

ولكن أليس شرك - القارئ عند جيمس ، على الحقيقة ، شركا منصوبا للتشكيك ؟ وهكذا فان « دورة اللولب » تؤلف شركا لتفسير قائم على التحليل النفسي إلى الحد الذي تنشئ فيه تماما شركا للتشكيك .... ويمكن القول بدقة إن التحليل النفسي « مدرسة للشك » بمقدار ما يكون فيه ، على الحقيقة ، مدرسة قراءة . إن « الشك » الذي يمارسه ولسون والمربية، وغير المعروف تماما بالنسبة إلى السيد غروز ، موجَّهٌ قبل كل شيء إلى الطبيعة الاعتباطية غير الشفافة للعلامة : إذ يتغذى على التناقض والتباعد الذي يفصل الدال عن مدلوله . ورغم أن الشك يؤلف ، بتلك الوسيلة ، الدافع الجوهري لعملية التفسير ، القوة المحركة الحقيقية وراء « فطنة » القارئ الحصيف ، علينا ألا ننسى في أية حال أن القارئ هنا « ممسوك » أو واقع في الشرك ، ليس رغما عنه بل بسببه هو ، بسبب ذكائه وحنكته .... وعلى غرار الإيمان (القراءة الساذجة أو « المخبلة ») يكون الشك (تفكير القراءة) هنا شركا .

والشرك ، على الحقيقة ، يكمن تماما في الطريقة التي يدرج فيها هذان النمطان المتعارضان للقراءة ويضمنان في النص ويستطيع قارئ « دورة اللولب » أن يختار إما الإيمان بالمربية ، ومن ثم يتصرف مثل السيدة غروز ، وإما عدم الإيمان بالمربية ، ومن ثم يتصرف تماما كالمربية. ولأن المربية ، داخل النص ، هي التي تمثل دور القارئ الشاك ، تحتل مكان المفسر ، فان الشك في ذلك المكان وذلك الموقع هو أخذٌ له . وكشف المربية ممكن في حالة واحدة فحسب : حالة

إعادة الإيماءة الدقيقة للمربية . ومن ثم يشكل النص قراءة لقراءتيه المحتملتين ، يفكك كلا منهما أثناء تلك القراءة . وهكذا يكون شرك جيمس الأبسط والأكثر تعقيدا في العالم : الشرك هو النص وحده ، أي دعوة إلى القارئ ، دعوة بسيطة لمباشرة قراءته . أما في حال «دورة اللولب » فان الدعوة إلى مباشرة قراءة النص هي بحكم الظروف دعوة إلى إعادة النص، إلى دخول متاهة مراياه ، التي يستحيل عليه من الآن فصاعدا أن يتخلص منها .

وبالطريقة نفسها التي سلكتها المربية يحاول ولسون في قراءته أن يتجنب قبل كل شيء أن يكون مخدوعا : ولنقل بدقة ، يتجنب أن يكون مخدوعا للمربية . وهو إذ يتعامى عن شبهه للمربية ، يكرر حقيقة الإجراءات والتضليلات التي انطوت عليها استراتيجية قراءتها واحدا بعد الآخر . يكتب ولسون قائلا : « لا حظ من وجهة نظر فرويدية مغزى اهتمام المربية بقطع الخشب عند الفتاة الصغيرة » (ولسون ، ص ١٠٤) . لكن « ملاحظة » المدلول وراء الدال الخشبي ، ملاحظة معنى ، أو مغزى ، الاهتمام المظهر فيما يتعلق بالدال ، هي بدقة ما تفعله المربية نفسها ، وتدعو الآخرين إلى فعله ، عندما تركض صائحة بالسيدة غروز ، « إنهم يعرفون – إنه مشوه الخلقة جدا : يعرفون ، يعرفون ، يعرفون ! » (الفصل ٧ ، ص ٣٠)[٢] . وبالطريقة نفسها التي اتبعتها المربية يضفي ولسون على صورة القضيب طابعا تقديسيا ؛ يرفع على نحو مضلل الصاري في مركب فلورا إلى وضع الدال – الأستاذ -Master - Si gnifier . وبصرف النظر عن الانزلاق المطرد ، الحركة الدائبة للسلسلة الدالة من حلقة إلى أخرى ، من دال إلى دال ، يحاول الناقد على غرار المربية أن « يوقف » المعنى ، يكبح المغزى من خلال الإمساك باللولب the Screw (أو « الكظامة »*) ، من خلال القبض القوي على الدال – الأستاذ .... وفي محاولة ولسون والمربية إتقان كلام السيطرة ، خطاب القوة الاستبدادية ، يتمثل ما استبعده كل منهما في القوة التهديدية للبلاغة نفسها – للجنسية sexuality بوصفها انقساما وفرارا للمعنى ، بوصفها تناقضا وتضاربا ؛ بتعبير آخر ، التهديد الحقيقي للضعف ، للعجز الجنسي ، للخصاء المحتوم المتأصل في اللغة . ومن فهمه للمعنى ومن فهم تفسيره ، يستبعد ولسون من ثم ، يكتب ، الشيء نفسه الذي قاد إلى تحليله، الموضوع الحقيقي لدراسة : دور اللغة في النص ....

ههنا إذن يكون الضلال الموجع الذي يقترفه التحليل النفسي أحيانا دون قصد منه في عراكاته مع الأدب . إن القراءة التي تعتمد على التحليل النفسي ، بمحاولتها « تفسير

الأدب» وفهمه الفهم الكامل ، برفضها أن تغدو مخدوعة بالأدب ، بقتلها في الأدب ما يجعله أدبا - ذخيرته من الصمت ، ما يكون ، ضمن الكلام ، غير قادر على التكلم ، الصمت الأدبي لخطاب جاهل لما يعرفه - { هذا الضرب من القراءة } يثبت في النهاية أنه تلك القراءة التي تقمع اللاوعي ، التي تقمع على نحو ظاهر التناقض اللاوعي الذي يوهم أنه «تفسير » . أن نفهم الفهم التام ، إذن ، (أن تعدو الأستاذ) معناه ، هنا وفي أي مكان آخر ، أن ترفض قراءة الأحرف ؛ وهنا وفي أي مكان آخر ، أن « تراه جملة » معناه على الحقيقة أن « تغلق عينيك بأقصى ما تستطيع عن الحقيقة » ؛ ومرة أخرى ، « أن تراه حملة » معناه على الحقيقة أن تستبعد ؛ وأن تستبعد ، تحديدا ، اللاوعي ...

« ليس بحبس الإنسان نفسه عن جاره » ، كما قال ستويفسكى ذات مرة ، " يستطيع أن يقنع نفسه بصحة عقله " . هذا تماما ، في أية حال ، ما يبدو أن ولسون يفعله ، على قدر ما يضاعف ويعيد إيماءة المربية . وهذا من ثم ما يمكن أن يفعله التفسير القائم على التحليل النفسي ، ويفعله حقيقة كلما استسلم إلى إغراء تشخيص الأدب ، تحديد الجنون وتعيين موقعه في النص الأدبي . لأنه باسكات الجنون في الأدب ، بمحاوله ترك التفسير الدقيق للعَرض الأدبي ، بل تفسير العرض المجرد للأدب نفسه ، بكون التحليل النفسي كالمربية ؛ إذ يشخص الأدب فحسب لكي يسوغ نفسه ، يؤكد توجيهه للمعنى ، ينكر أو ينفي الإمكانية الكامنة لجنونه ، يقنع نفسه بصحة عقله التي لا يأتيها الباطل ....

وهكذا فان « دورة اللولب » تنجح في تزيين التفسير التحليلى الذي تدعو إليه على الحقيقة والذى « تفكك » فى الوقت نفسه قدرته . وإن الأدب ، فى دعوته المحلل النفسانى وإغوائه وإغرائه بسلاسة بلاغته ، لايدعوه حقيقة إلا إلى تدمير نفسه ؛ لا يغري الأدب التحليل النفسي إلا بتدمير ذاته الضروري ...

.... وإن كون النظرية القائمة على التحليل النفسي تحتل تماما موقعا متساوقا ، ومن ثم مرآويا ، فيما يتصل بالجنون الذي تلاحظه وتواجهه ، هو حقيقة معطى جوهريٌ للتحليل النفسي ، معترف به عند فرويد ولاكان . ويقر لاكان وفرويد حقيقة أن القيمة - ولكن أيضا الخطر - الملازمة للتحليل النفسي ، ثقابة بصره ولكن أيضا عماه ، صحته ولكن أيضا خطأه ، تكمن تماما فى هذه الدورة للولب ...

.... وهكذا فان التحليل النفسي في جهوده لفهم الأدب الفهم الكامل .... لايمكن إلا أن يعمي نفسه : يعمي نفسه ابتغاء إنكار تشويهه ، ابتغاء ألا يرى ولا يقرأ تدمير الأدب لإمكانية الفهم الكامل القائم على التحليل النفسي . والسخرية أنه في صلب عملية حكمه على الأدب من ذروة موقعه الأستاذي ، يضم التحليل النفسي على الحقيقة ، شأن ولسون ، إلى بنية النص الموقع الأستاذي ، المكان المحدد لـ « أستاذ دورة اللولب » : نقول بدقة ، مكان النقطة النصية العمياء * the textual blind spot . والأن فان احتلال المرء نقطة عمياء ليس معناه أن يكون مجرد أعمى ، بل على نحو متميز ، أن يكون أعمى عن عماه ؛ أي أن يكون غير مدرك حقيقة أنه يحتل نقطة ضمن العمى الذي يحاول التخلص منه ، حقيقة أنه موجود في الجنون ، حقيقة أنه موجود دائمًا ، وعلى نحو اضطراري ، في الأدب ؛ أي أن يعتقد أنه موجود في الخارج ، أنه يمكن أن يوجد خارجا : خارج أشراك الأدب ؛ أشراك اللاوعي ، أو الجنون . وهكذا يؤدي شرك القارئ عند جيمس وظيفته من خلال إغراء القارئ بمحاولة تجنب الشرك ، بالاعتقاد أن « هناك » خارجا عن الشرك . وهذا الاعتقاد طبعا هو نفسه إحدى آليات الشرك الأكثر دهاء : ففعل محاولة النجاة من الشرك هو نفسه دليل على أن الإنسان واقع فيه . يكتب لاكان قائلا : " يكون اللاوعي مضللا على أشد ما يكون عندما يمسك في العمل " . وهذا تماما ما يقترحه جيمس في دورة اللولب . فما يفعله جيمس حقيقة في « دورة اللولب » ، ما يتولى القيام به أثناء أدائه التنفيذي لنصه لايخرج عن أن يكون إضلالنا ، إيقاعنا في الشرك ، بدعوتنا ، على النقيض ، إلى الإمساك باللاوعي في العمل . إن التحليل النفسي ، بمحاولة التخلص من خطأ القراءة المكون للبلاغة ، وبمحاولة التخلص من الخطأ البلاغي المكون للأدب ، وبمحاولة الفهم الكامل للأدب لكيلا يكون مخدوعا له ، يخدع مرتين : فهو غير مدرك مشاركته المحتومة في الأدب وفي أخطاء البلاغة وأشراكها ، وهو أعمى عن حقيقة أنه هو نفسه يمثل على نحو لايقل عن النقطة العمياء للصفة البلاغية ، تلك النقطة التي يكون فيها أي ترسيخ للفهكم الكامل مساويا على الحقيقة لتدمير الذات ولتشويه الذات . يقول لاكان « Les non-dupes errent » { غير المخدوعين يخدعون } . وإذا كان نص جيمس لايقدم مثل هذا البيان جهارا ، فانه يمثله ، ويمثله للعيان ، في الوقت نفسه الذي

---

* تعبير مستعار من لغة التشريح ، ويعني هناك : نقطة في شبكية العين غير حساسة للضوء { المترجم } .

يمثل أيضا اقتراح أن هذه الجملة نفسها - التي تنصب لنا الأشراك بالطريقة نفسها التي تسلكها « دورة اللولب » - هذا البيان نفسه ، الذي لا يمكن تأكيده دون نفيه بتلك الوسيلة ، والذي يتمثل أسلوبه حقيقة في تناقضه ، { هذه الجملة ، هذا البيان } يشكلان تماما الموقف الممتاز جدا للمعنى في التعبير الأدبي : الموقف البلاغي الذي يتضمن حكاية للتدمير المتبادل وللتناقض الجوهري الفعال بين التعبير والبيان .

الحواشي :

١ - { المحرر } انظر إدموند ولسون ، « الغموض عند هنري جيمس » ، في " الفنانون أو المفكرون كثيرا The Triple Thinkers " (هرموندزورث ، ١٩٦٢) أرقام الصفحات في النص هي لهذه الطبعة .

٢ - { المحرر } الإحالات إلى الصفحات هي لهنري جيمس ، « دورة اللولب The Turn of the Screw طبعة روبرت كمبراو (نيويورك ، ١٩٦٦) .

١٥ - نظرية التلقي والنقد القائم على استجابة القارئ

إن الاختلاف الرئيس بين نظرية الأدب الحديثة والمناهج النقدية السابقة كالشكلانية الروسية، والنقد الجديد ، والطور الأول من البنيوية الفرنسية أنه قد كان ثمة انتقال في التأكيد نحو القارئ في النظرية الحديثة . وفي كل من نظرية التلقي (Rezeptionsastheti) ونقد استجابة القارئ ينظر إلى دور القارئ بوصفه جوهريا تماما . ورغم أن نظرية التلقي تركت أعظم تأثير لها في ألمانيا وأن نقد استجابة القارئ مرتبط في الدرجة الأولى بالنقد الأمريكي، هناك اتصال ما بين الأثنين ، خاصة من خلال أعمال ولفغانغ إيزر Wolfgang Iser المتضمن عادة في كليهما .

ومهما يكن ، فان الشخصية الرئيسة في نظرية التلقي ، هانز روبرت جوس Hans Robert Jauss لا ينتظم بسهولة في إطار استجابة القارئ . وإن علم التأويل عند غدامر عامل مؤثر بقوة في أعماله (انظر « علم التأويل » ، الفصل ٨ ، الصفحات) . وينتقد جوس طرفين متناقضين في النظرية الأدبية : الشكلانية ، بافتقارها إلى البعد التاريخي ، والنقد الماركسي بنظره إلى النص الأدبي بوصفه نتاجا تاريخيا صرفا . وهو يستخدم مفهوم غدامر «دمج الآفاق » ، الذي يحدث فيه دمج بين تجارب الماضي التي تجسد في النص واهتمامات قرائه المعاصرين ، لدراسة العلاقة بين التلقي الأصلي للنص الأدبي وكيف يدرك في مراحل مختلفة في التاريخ صعدا حتى الوقت الراهن . ويظهر جوس أن النصوص الأدبية تفهم فهما ناقصا إن ركز المرء فحسب على كيفية إنتاجها دون أي حساب لتلقيها الأصلي . ويدعو إلى نمط جديد من التاريخ الأدبي يتمثل فيه دور الناقد في التوسط بين كيفية إدراك النص في الماضي وكيف يدرك الآن . هذه العلاقة تستلزم باستمرار أن يعاد التفكير فيها . ويعتقد جوس أن المبرر الأكثر أهمية بين مبررات دراسة الأدب أنها تسمح للمرء بادراك الاختلاف الأساسي بين الماضي والحاضر وكذا جزئيا بالتغلب على ذلك الاختلاف بأن يكون قادرا على تحقيق اتصال مباشر بالنصوص بوصفها نتاجات بشرية حتى إن هي انبثقت من ثقافات غريبة ومغايرة .

وفي الوقت الذي يكون غدامر المؤثر الرئيس في جوس تعتمد نظرية إيزر كثيراً على علم الظاهرات عند رومان إنغاردن Roman Ingarden (انظر « النقد الظاهراتي » ، الفصل ٥ ،

الصفحات) ورغم محاولة إيزر ، مثل نقد استجابة القارئ ، إثبات أهمية القارئ ، فانه يختلف عن نقاد استجابة القارئ من قبيل ديفد بليخ David Bleich أو ستانلي فش Stanley Fish في اعتقاده أن النص يتضمن بنية موضوعية حتى إن وجب إكمال تلك البنية من جانب القارئ . وهو يزعم أن النصوص جميعا توجد « فجوات » أو « تجاويف » على القارئ أن يستخدم خياله لملئها . وبهذا التفاعل بين النص والقارئ تحدث الاستجابة الجمالية.

ينطلق نقاد استجابة القارئ الكبار ، مثل بليخ وفش ، من مقدمة منطقية مفادها أن الموضوع ليس له وجود مستقل عن الذات وقد كشفوا مضامين هذا بالنسبة إلى النقد الأدبي . وخلافا لنظرية التلقي عند جوس يضع نقد استجابة القارئ شيئا من التركيز على التلقي الأصلي للعمل وخلافا لإيزر ينكر أن العمل يجسد قيودا موضوعية على القارئ .

ويرتبط ديفد بليخ بـ « النقد الذاتي » ويتبنى بقوة فكرة أن المعنى الأدبي لايمكن أن يوجد في النصوص بل عند القراء . وكثيرا ما ينضم إلى نورمان ن . هولاند و « مدرسة بوفالو » ، لكنه ينتقد تأكيد هولاند العلاقة « التعاملية » بين النص والقارئ . ويشدد بليخ كثيرا على الاستجابة الانفعالية للقارئ في تحديد الكيفية التي يقرأ فيها النص .

وقد خضع موقف ستانلي فش لتطور كبير منذ مقاله المهم سنة ١٩٧٠ ، " الأدب في القارئ: الأسلوبية الفعالة " ، الذي أكد فيه الطبيعة الزمانية لعملية القراءة وأظهر أن معنى النص الأدبي لايمكن أن يعد منفصلا عن تجربة القارئ له . وفي عمله الأخير يواجه الاعتراض الذي يذهب إلى أن النظرية المبنية على القارئ تقود حتما إلى النسبية بمحاولة إثبات أن الاستجابات الذاتية تماما مستحيلة لأنها لايمكن أن توجد في معزل عن مجموعات من المعايير، وأنظمة التفكير الخ . ، التي تتخللها الذاتية . ولذلك يحاول أن يبرهن على أن الانقسام الثنائي إلى ذات وموضوع subject-object ينحل لأنه ليس هناك ذوات صرفة ولا موضوعات صرفه . فالموضوع ، بما فيه النص الأدبي ، هو دائما بناء تقوم به الذات ، أو على نحو أكثر دقة ، مجموعة من الذوات أو مايسميه فش « الجماعة المفسرة » . وتنتج المجموعات المختلفة من استراتيجيات القراءة ومعاييرها جماعات مختلفة من المفسرين . ويتبنى فش الفكرة المتطرفة المتمثلة في أنه حتى تلك الملامح الموضوعية تماما في النصوص الأدبية كالشكل العروضي ونظام القافية والنماذج الأخر للتنميط هي نتاج للاستراتيجيات التفسيرية .

للقراءة الموسعة :

David Bleich ,' Intersubjective Reading', New Literary History , 17 (1986) , pp . 401-21. (Reveals shift of emphasis in Bleich's position from 'subjective' to 'intersubjective') .

__ , Subjective Criticism (Balitimore,1978).

Paul de Man, 'Introduction' to Jauss Toward an Aesthetic of Reception. Stanley Fish , Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities (Cambridge, Mass., 1980) .

__ , 'Why No One's Afraid of Wolfgang Iser', Diacritics , II (1981) , pp.-2-13. (Critique of Iser) .

Robert C. Holub, Reception Theory : A Critical Introduction (London,1984) .

Wolfgang Iser, 'Interview', Diacritics, 10 (1980), pp . 57-74. (Iser confronts Norman N.Holland, Wayne C.Booth, and Stanley Fish) .

__ , The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response (Baltimore, 978).

Hans Robert Jauss, Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics , Trans. Michael Shaw (Minneapolis, 1982) .

Steven Mailloux, ' Reader-Response Criticism?', Genre, 10 (1977), pp.413 - 31.

K.M.Newton, In Defence of Literary Interpretation: Theory and Practice (London, 1986).

Susan Suleiman and Inge Crosman(eds), The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation (Princetion, N.J.,1980) .

Jane Tone Tompkins(ed.), Reader-Response Criticism : From Formalism to post- Structuralism (Baltimore, 1980) .

هانز روبرت جوس : « التاريخ الأدبي بوصفه تحديا للنظرية الأدبية »

تبدأ محاولتي ردم الهوة بين الأدب والتاريخ ، بين التناولات التاريخية والجمالية من النقطة التي تتوقف فيها المدرستان { الماركسية والشكلانية } . وتتصور مناهجها الواقعة الأدبية ضمن الدائرة المغلقة لعلم جمال الإنتاج والتمثيل . وبهذا الصنيع تحرمان الأدب من بعد ينتمي لا محالة إلى خاصيته الجمالية وإلى وظيفته الاجتماعية : بعد تلقيه وتأثيره . فالقارئ . والمستمع ، والمتفرج - وباختصار عامل الجمهور - ليس لهم إلا دور محدود جدا في كلتا النظريتين الأدبيتين . ويعامل علم الجمال الماركسي التقليدي القارئ - إن تعامل معه - على نحو لايختلف عن المؤلف : فهو يتساءل عن وضعه الاجتماعي أو يحاول تعرفه في بنية المجتمع المصور . ولا تحتاج المدرسة الشكلانية إلى القارئ إلا بوصفه ذاتا مدركة تتبع التوجيهات في النص في سبيل أن تميز الشكل { الأدبي } أو تكتشف الإجراء { الأدبي } ... كلا المنهجين يحتاج إلى القارئ في دوره الحقيقي ، دور راسخ في المعرفة الجمالية على غرار ما هو راسخ في المعرفة التاريخية : بوصفه المتلقي الذي يكون العمل الأدبي موجها إليه أولا....

.... ولا يمكن التفكير في الحياة التاريخية لعمل أدبي مادون المشاركة الفعالة لمتلقيه . لأنه من خلال عملية توسطه فحسب يدخل العمل تغيير أفق تجربة الاستمرار الذي يحدث فيه العكس الدائم من تلق بسيط إلى فهم نقدي ، من تلق سلبي إلى تلق إيجابي ، من معايير جمالية معترف بها إلى إنتاج جديد يتجاوزها . إن تاريخية الأدب وكذا خاصيته الاتصالية تفترضان مقدما علاقة حوارية وشبيهة بالعملية في الوقت نفسه بين العمل ، والجمهور ، والعمل الجديد الذي يمكن تصوره في العلاقات بين الرسالة والمتلقي وكذا بين السؤال والإجابة ، المشكلة والحل .... وإذا نظر إلى تاريخ الأدب على هذا النحو ضمن أفق الحوار بين العمل والجمهور الذي يشكل استمراراً ، فان التعارض بين مظاهره الجمالية والتاريخية يتوسط باستمرار أيضا . وهكذا فان الخيط من الظهور الماضي إلى التجربة الحاضرة للأدب ، الذي قطعته التاريخية ، يعاد ربطه .

ولعلاقة الأدب والقارئ مضامينها الجمالية والتاريخية . ويمكن المضمون الجمالي في حقيقة أن التلقي الأول للعمل من جانب القارئ يتضمن اختبارا لقيمته الجمالية مقارنةً مع الأعمال

المقروءة في وقت سابق . والمضمون التاريخي الواضح لهذا هو أن فهم القارئ الأول سيعزز ويغنى بسلسلة تلقيات من جيل إلى جيل ؛ وبهذه الطريقة سيقرر المغزى التاريخي للعمل وتوضح قيمته الجمالية ....

ومن هذه المقدمة المنطقية سيكون السؤال بشأن كيف يمكن للتاريخ الأدبي اليوم أن يبنى منهجيا ويكتب من جديد موجها في الفرضيات السبع الآتية .

الفرضية الأولى . يتطلب تجديد التاريخ الأدبي إزالة الآراء القبلية من الموضوعية التاريخية ودعم الجماليات التقليدية للإنتاج والتمثيل بجماليات للتلقي والتأثير . ولا تستند تاريخية الأدب إلى تنظيم لـ « الحقائق الأدبية » يثبت بعد الزينة ، بل إلى التجربة السابقة للعمل الأدبي من جانب قرائه .

.... وليس العمل الأدبي موضوعا يقف بنفسه ويقدم الرؤية نفسها لكل قارئ في كل زمان . ليس أثرا باقيا يكشف بطريقة المناجاة الذاتية جوهره السرمدي . وهو يشبه كثيرا التأليف الأوركستري الذي يعزف دائما رنينا جديدا بين قرائه ويحرر النص من مادة الكلمات ويأتي به إلى وجود معاصر .... إن تماسك الأدب بوصفه حدثا يوسط أولا في أفق توقعات التجربة الأدبية للقراء والنقاد والمؤلفين المعاصرين والمتأخرين . إن إمكانية فهم تاريخ الأدب وتصوره في تاريخيته الفذة تعتمد على إمكانية جعل هذا الأفق للتوقعات موضوعيا .

الفرضية الثانية . يتفادى تحليل التجربة الأدبية للقارئ المآزق المهددة لعلم النفس إن هو وصف تلقي العمل وتأثيره ضمن نظام التوقعات الذي يمكن جعله موضوعيا والذي ينشأ لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره ، من فهم قبلي للنوع ، ومن شكل الأعمال المألوفة سابقا وموضوعاتها ، ومن التعارض بين اللغة الشعرية والعملية .

تقاوم فرضيتي الشكية الواسعة الانتشار التى تشكك فيما إذا كان تحليل التأثير الجمالي يمكن أن يتناول معنى العمل الفني البتة أو أنه يمكن أن ينتج ، فى أحسن الأحوال ، أكثر من علم اجتماع متواضع للذوق ....

إن العمل الأدبى ، حتى عندما يظهر أنه جديد ، لا يقدم نفسه شيئا جديدا تماما في فراغ من المعلومات ، بل يعد جمهوره لضرب خاص جدا من التلقي من خلال إعلانات ، أو علامات ظاهرة وخفية ، أو مميزات مألوفة ، أو إلماعات خفية . وهو يوقظ ذكريات لذلك الذي قرئ

قبلُ، ويحمل القارئ إلى موقف انفعالي خاص ، وببدايته يثير توقعات حول « الوسط والنهاية »، يمكن بعدئذ أن يحافَظ عليها كما هي أو تغير ، أو يعاد توجيهها ، أو حتى تتحقق على نحو ساخر في أثناء القراءة وفقا لقواعد خاصة للنوع الأدبي أو نمط النص . إن العملية النفسية في تلقي النص ليست ، في الأفق الرئيس للتجربة الجمالية ، مجرد سلسلة اعتباطية من انطباعات ذاتية صرفه ، بل هي تنفيذ لتعليمات محددة في عملية إدراك موجه ، يمكن أن تفهم وفقا لإثاراتها الأساسية وإشاراتها المنطلقة ، ويمكن أيضا أن توصف من خلال علم لغة نصي ... ويستحضر النص الجديد عند القارئ (المستمع) أفق توقعات وقوانين مألوفة من نصوص سابقة ، يمكن عندئذ أن يغير ، أو يصحح ، أو يبدل ، أو حتى ينتج من جديد ....

الفرضية الثالثة . وإذ يعاد بناء أفق التوقعات في العمل على هذا النحو ، فانه يساعد المرء على تحديد الخاصية الفنية لهذا العمل من خلال نوع تأثيره ودرجة هذا التأثير في جمهور مفترض مقدما . وإذا ما خلع المرء صفة التفاوت الجمالي على ذلك التباين بين الأفق المحدد للتوقعات وظهور عمل جديد يمكن أن يفضي تلقيه إلى « تغيير الأفاق » من خلال رفض التجارب المألوفة أو من خلال رفع تجارب مفصلة حديثا إلى مستوى الوعي ، فان هذا التفاوت الجمالي يمكن أن يجعل موضوعيا من وجهة تاريخية في موازاة سلسلة ردود أفعال الجمهور وحكم النقد (نجاح عفوي ، رفض أو صدمة ، استحسان مبعثر ، فهم تدريجي أو متأخر) .

إن الطريقة التي يفي فيها عمل أدبي في اللحظة التاريخية لظهوره بتوقعات جمهوره الأول أو يتجاوزها أو يحبطها أو يدحضها تقدم على نحو واضح معيارا لتحديد قيمته الجمالية . والتفاوت بين أفق التوقعات والعمل ، بين ألفة التجربة الجمالية السابقة و « تغيير الأفق »[١] الذي يقتضيه تلقي العمل الجديد ، يحدد الخاصية الفنية للعمل الأدبي ، وفقا لعلم جمال التلقي : كلما نقص هذا التفاوت ولم يتطلب من الوعي المتلقي أية عودة إلى أفق التجربة المجهولة حتى الآن ، اقترب العمل من مجال الفن « المطبخي » أو فن التسلية (Un-terhaltungskunst) .... وعلى العكس ، إذا أمكن أن تقاس الخاصية الفنية للعمل من خلال التفاوت الجمالي الذي به يعارض العمل توقعات جمهوره الأول ، استتبع هذا أن هذا التفاوت ، الذي جرب أولا بوصفه منظورا جديدا سارا أو منفرا ، يمكن أن يختفي لدى القراء المتأخرين ، إلى درجة أن الرفض للعمل غدا واضحا تماما وقد دخل هو نفسه أفق التجربة

الجمالية للمستقبل ، على أنه توقعٌ مألوف من الآن فصاعدا . وإن الخاصية التقليدية لما يسمّى الروائع خاصة تنتمي إلى هذا التغير الأفقي الثاني ؛ وإن شكلها الجميل الذي غدا بينا بذاته ، و " معناها السرمدي " الذي لا يرقى إليه الشك فيما يبدو ، يقتربان بها كثيرا ، وفقا لجماليات التلقي ، من الفن « المطبخي » المقنع والممتع على نحو لايقاوم ، بحيث تقتضي جهدا خاصا لقراءتها « ضد مزاج » التجربة المعتادة للمح خاصيتها الفنية مرة أخرى ...

الفرضية الرابعة . إن إعادة بناء أفق التوقعات ، الذي جاء إبداع العمل وتلقيه في الماضي وفقا له ، يمكن المرء من وجهة أخرى من أن يطرح الأسئلة التي قدم النص إجابة لها ، ويوضح بذلك كيف يمكن أن يكون القارئ المعاصر قد رأى العمل وفهمه . هذا المنهج يصحح المعايير غير المعترف بها غالبا والمتبعة في الفهم الكلاسيكي والحديث للفن ، ويتجنّب الالتجاء غير المباشر إلى « روح عام للعصر » . ويقدم للبحث الاختلاف التأويلي بين الفهم السابق والحالي للعمل ؛ ويرفع إلى الوعي تاريخ تلقيه ، الذي يتوسط بين الموقفين ؛ وهو بذلك يثير الشك حول الادعاءات الواضحة تماما التي تذهب إلى أنه في النص الأدبي يكون الأدب (Dich- tung) حاضرا أبدا ، وأن معناه الموضوعي ، المحدد نهائيا وعلى نحو حاسم ، في متناول المفسر في كل الأوقات وعلى نحو مباشر ، واصفا هذه الادعاءات بأنها مبدأ يضفي طابعا أفلاطونيا على الميتافيزيقا الفيلولوجية .

ولا غنى عن منهج التلقي التاريخي لفهم الأدب من الماضي البعيد . وعندما يكون مؤلف العمل مجهولا ، وقصده غير معلن ، وعلاقته بالمصادر والنماذج غير معروفة إلا على نحو غير مباشر ، فان السؤال الفيلولوجي عن كيفية إمكانية فهم النص « فهما دقيقا » - أي " من قصده وزمانه " - يمكن أن يجاب عنه على أحسن وجه إن قابل المرء النص بتلك الأعمال التى افترض المؤلف قبليا - سرا أو علنا - أن جمهوره المعاصر يعرفها ....

الفرضية الخامسة . إن نظرية علم جمال التلقي لا تهيّئ للمرء فحسب أن يفهم المعنى والشكل في العمل الأدبي في الانجلاء التاريخي لفهمه . فهي تستلزم أيضا أن يدخل المرء العمل الفردي في « السلسلة الأدبية » لتبين موقعه ومغزاه التاريخيين فى سياق تجربة الأدب. في الخطوة من تاريخ تلقي الأعمال إلى تاريخ للأدب زاخر بالأحداث ، يظهر الثانى نفسه بوصفه عملية يكون فيها التلقي السلبي في جانب المؤلفين . وبتعبير آخر ، يمكن أن يحل العمل اللاحق مشكلات شكلية وأخلاقية تركها العمل السابق ويقدم هو نفسه مشكلات جديدة. . . .

الفرضية السادسة . إن الإنجازات المحققة في علم اللغة من خلال التمييز والعلاقة المنهجية المتبادلة بين التحليل التاريخي والتزامني هي الفرصة للتغلب على المنظور التاريخي - المنظور الوحيد الذي طبق سابقا - في التاريخ الأدبي أيضا . وإذا كان منظور تاريخ التلقي هذا يتلظى غيظا دائما ضد الصلات الوظيفية بين فهم أعمال جديدة ومغزى أعمال أقدم عندما تدرس التغيرات فى المواقف الجمالية ، فانه ينبغي أن يكون ممكنا أيضا أخذ أنموذج تزامني لمرحلة في التطور ، لترتيب العدد الوافر غير المتجانس العناصر من الأعمال المتعاصرة في بنى متكافئة ، ومتعارضة ، ومتسلسلة ، ومن ثم لكشف نظام أساسي جدا في أدب المرحلة التاريخية . ومن خلال هذا يمكن أن يطور مبدأ تصور التاريخ الأدبي الجديد ، إذا ما رتبت نماذج إضافية تاريخيا قبل وبعد بحيث توضح تاريخيا التغير في البنى الأدبية في مراحله الهامة جدا ...

الفرضية السابعة . إن مهمة تاريخ الأدب لاتكتمل إلا عندما لا يتصور الإنتاج الأدبي تزامنيا وتاريخيا في تعاقب أنظمته فحسب ، بل يتصور أيضا بوصفه « تاريخا خاصا » في علاقته الفذة بـ « التاريخ العام » . ولا تنتهي هذه العلاقة بحقيقة أن صورة الوجود الاجتماعي النموذجية أو المثالية أو الهجائية أو الوهمية يمكن أن توجد في أدب كل الأزمان . ولا تظهر الوظيفة الاجتماعية للأدب نفسها في إمكانيتها الحقيقية إلا حيث تدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقعات تطبيقه العملي ، وتشكل قبليا فهمه للعالم ، وبذلك أيضا يكون لها تأثير في سلوكه الاجتماعي .....

وينتج من هذا كله أن التحقيق الخاص للأدب في الوجود الاجتماعي يمكن أن يبحث عنه تماما حيث لايستغرق الأدب بوظيفة الفن التمثيلي representational art . وإذا ما تفحص المرء مراحل التاريخ التي أُسقطت فيها الأعمال الأدبية محرمات التعاليم الأخلاقية السائدة أو قدمت للقارئ حلولا جديدة للإفتاء الأخلاقي في قضايا الضمير في تطبيقه العملي ، حلولا يمكن بعد ذلك أن تقر باجماع كل القراء في المجتمع ، فان المنطقة التي لم تشبع درسا من مناطق البحث تكشف نفسها للمؤرخ الأدبي . وإن الفجوة بين الأدب والتاريخ ، بين المعرفة الجمالية والتاريخية ، يمكن أن تُردَم إن لم يصف التاريخ الأدبي تقدم التاريخ العام بعكس أعماله مرة أخرى فحسب ، بل عندما يكتشف في أثناء « التطور الأدبي » تلك الوظيفة المشكلة اجتماعيا التي تنتمي إلى الأدب عندما يتنافس مع فنون أخرى وقوى اجتماعية فى تحرير النوع الإنساني من قيوده الطبيعية والدينية والاجتماعية .

وإذا كان جديرا بعالم الأدب أن يتخطى ظله التاريخي من أجل هذه المهمة ، فانها يمكن تماما أيضا أن تقدم إجابة للسؤال : إلى أية نهاية وبأي حق يمكن للمرء اليوم أن يواصل - أو يعيد - درس التاريخ الأدبي .

ملاحظة :

١ - عن هذا المفهوم الهوسرلي ، راجع ج . بوك Lernen and Erfahrung (شتوتغارت ، ١٩٦٧) ، الصفحات ٦٤ وما يليها .

ولفغانغ إيزر : « اللاتحديد واستجابة القارئ »

إذا كانت النصوص لاتمتلك حقا سوى ذلك المعنى الذي يضيئه التفسير ، فسيبقى هناك بعدئذ مقدار ضئيل جدا أيضا للقارئ . لايمكنه عندئذ إلا أن يقبله أو يرفضه ، يأخذه أو يدعه. ومهما يكن ، فان السؤال الأساسي هو ماذا يحدث فعلا بين النص والقارئ ؟ هل يمكن أن ينظر إلى تلك العلاقة البتة ، أو أليس الناقد غارقا حقا في عالم خاص حيث يكون في مقدوره أن يقدم حدوسا وتأملات مبهمة فحسب ؟ - هل الإنسان قادر على التعبير عن أي شيء البتة بشأن ردود الأفعال المتغايرة جدا التي تدور بين النص والقارئ ؟ - وفي الوقت نفسه ينبغي توضيح أن النص لايمكن أن يرى النور إلا عندما يقرأ ، وإذا ما أريد له أن يختبر، فانه ينبغي من ثم أن يدرس من خلال عيني القارئ ...

ولو قدر أن يكون صحيحا حقا - كما سيجعلنا نعتقد مؤلف مقال مشهور حقا عن « فن التفسير » - أن المعنى يختفي داخل النص نفسه ، فان المرء لايمكن إلا أن يندهش لم ينبغي أن تنغمس النصوص في هذه « الغمضية * hid-and-seek » مع مفسريها ؟ أوحتى أكثر تحييرا ، لم منذ أن يكون المعنى قد وجد ينبغي أن يتغير بعدئذ مرة أخرى ، حتى لو بقيت أحرف النص وكلماته وجمله كما هي .....

ألا ينبغي أن يتخلى المفسر حقيقة عن دوره المقدس في نقل المعاني ، إن شاء أن يكشف إمكانيات النص ؟ وليس وصفه للنص ، في أية حال ، سوى تجربة لقارئ مثقف - بتعبير آخر، ليس هذا الوصف سوى واحد من الأشكال المحتملة لفهم النص ....

---

* لعبة أطفال يغمض فيها أحدهم عينيه وبعد أن يعطي الباقين وقتا كافيا للاختباء يمضي للبحث عنهم [المترجم ، انظر المورد] .

.... كيف يمكن أن نصف العلاقة بين النص والقارئ ؟ .... الخطوة الأولى هي تحديد المميزات الخاصة للنص الأدبي التي تميزه عن الأنواع الأخر للنص . أما الخطوة الثانية فستكون تسمية وتحليلا للعناصر الأساسية لسبب الاستجابة للأعمال الأدبية . وههنا سنعطي انتباها خاصا إلى درجات مختلفة لما أفضل أن أسميه اللاتحديد في النص والطرائق المختلفة التي يحدث بها ....

دعنا نأت إلى خطوتنا الأولى . كيف يتأتى لنا أن نصف وضع النص الأدبي ؟ النقطة الأولى أنه يختلف عن أي نص آخر يقدم موضوعا يوجد مستقلا عن النص . وإذا ماوصفت قطعة من الكتابة موضوعا يوجد بتحديد مساو خارجها ، فان النص مجرد عرض للوضوع . وبتعبير أوستن ، إنه « تعبير تقريري a constative utterance » من حيث هو مقابل لـ «تعبير أدائي a preformative utterance » [١]، الذي يوجد فعليا موضوعه . بدهي أن النصوص الأدبية تنتمي إلى الصنف الثاني . وليس هناك موضوع مادي يماثلها في العالم الواقعي ، رغم أنها طبعا تشكل موضوعاتها من عناصر يمكن أن توجد في عالم الواقع ...

.... وإذا لم يقدم النص الأدبي موضوعات حقيقية ، فانه رغم ذلك يثبت حقيقته من خلال مشاركة القارئ ومن خلال استجابة القارئ . ومهما يكن ، فان القارئ لايستطيع أن يشير إلى أي موضوع محدد أو حقائق مستقلة في سبيل الحكم على ما إذا كان النص قد قدم موضوعه على نحو صحيح أو خاطئ . وهذه الإمكانية للتحقق التي تقدمها النصوص التفسيرية جميعا ينكرها النص الأدبي تماما . وعند هذه النقطة يظهر قدر ما من اللاتحديد المميز للنصوص الأدبية جميعا ، لأنها لا تسمح بأي عودة إلى موقف مماثل من مواقف الحياة الواقعية .....

.... ويمكن أن تملأ فجوات اللاتحديد باحالة النص إلى عوامل واقعية يمكن التحقق منها ، على نحو يبدو فيه النص مجرد عكس مرآة لهذه العوامل . وفي هذه الحال يفتقد النص خاصته الأدبية في الانعكاس . وعلى نحو متبادل ، يمكن أن يكون اللاتحديد في النص مقاوما جدا للتوازن لأن أي تطابق مع العالم الواقعي مستحيل . ومن ثم ينصب عالم النص نفسه منافسا للعالم المألوف ، منافسة ينبغي حتما أن تكون لها بعض الأصداء في العالم المألوف . وفي هذه الحال ، قد يميل النص إلى أن يعمل بوصفه نقدا للحياة .

أما اللاتحديد فيمكن أيضا أن يوازن في أي وقت على أساس التجربة الشخصية للقارئ . ويستطيع القارئ أن يرجع النص إلى مستوى تجاربه الخاصة شريطة أن يسلط معاييره الخاصة

على النص ابتغاء إدراك معناه المتميز . وهذه موازنة للاتحديد الذي يختفي عندما تقود المعايير الذاتية للقارئ صاحبها خلال النص . ومن وجهة أخرى ، قد يعارض النص على نحو ملحوظ تصوراتنا القبلية إلى درجة يحدث فيها ردود فعل قاسية ، كرمي الكتاب بعيدا ، أو، في الطرف الآخر ، يحمل على تعديل تلك التصورات القبلية . وهذا أيضا بشكل طريقة لإبعاد اللاتحديد الذي يسمح دائما بامكانية ربط تجربة المرء بما يريد النص أن ينقله . ومتى حدث هذا ، مال اللاتحديد إلى الاختفاء ، لأن الاتصال قد حصل .

توضح ردود الفعل الأساسية هذه وضع النص الأدبي : مميزه الرئيسُ هو موقعه الخاص في منتصف الطريق بين عالم الأشياء الواقعية وعالم تجربة القارئ . وهكذا تكون عملية القراءة عملية بحث عن ربط البنية المتذبذبة للنص بمعنى ما .

ما فعلناه حتى الآن هو أننا وصفنا النص الأدبي ، إن جاز التعبير ، من الخارج . وعلينا الآن ، في الخطوة الثانية ، أن نذكر بعض الشروط الشكلية المهمة التي تحدث اللاتحديد في النص نفسه . وتواجهنا حالا مسألة ما الجوهر الحقيقي لهذا النص ، لأنه ليس له مناظر في عالم الموضوعات المادية . أما الإجابة فهي أن الموضوعات الأدبية تأتي إلى الوجود من خلال إظهار مجموعة من المشاهد التي تشكل « الموضوع » في مراحل وفي الوقت نفسه تعطي شكلا ماديا من أجل أن يتأمل القارئ . سندعو هذه المشاهد « المشاهد المخططة » ، متبعين مصطلحا صاغه الفيلسوف البولوني رومان إنغاردن ، لأن كلا منها يشرع في تقديم الموضوع ليس بطريقة اتفاقية أو حتى عرضية ، بل بطريقة تمثيلية . كم من هذه المشاهد يلزم لإعطاء فكرة واضحة عن الموضوع الأدبي ؟ - الواضح أنه عدد كبير ، إن أريد للمرء أن يظفر بتصور دقيق .

وهذا يثير مشكلة على قدر كبير من الأهمية : كل مشهد منفرد سيكشف عموما جانبًا تمثيليا واحدا فحسب . وهكذا يحدد الموضوع الأدبي ، وفي الوقت نفسه يثير الحاجة إلى تحديد جديد . وهذا يعني أن الموضوع الأدبي لايصل إلى نهاية تحديده المتعدد الوجوه ....

ولو أننا افترضنا أن « المشاهد المخططة » تشكل مميزا أساسيا للنص للأدبي ، فانه لن يكون حتى هذه النقطة قد قيل أي شيء عن ترابطها فيما بينها . ورغم أن كلا منها يلمع إلى الآخر ، تكون درجة ارتباطها عادة غير محددة ، ولكن ينبغي أن تستنتج .... بتعبير آخر ، يوجد بين « المشاهد المخططة » منطقة محرمة a no - man's - land من اللاتحديد ، تنشأ

تماما عن تحديد تعاقب كل مشهد فردي . وتربط الفجوات لتتيح الفرصة ، وتقدم حرية العمل للتفسير بسبب الطريقة الخاصة التي يمكن أن يربط بها بين المشاهد المختلفة . وهذه الفجوات تتيح للقارئ الفرصة ليبني جسوره الخاصة ، رابطا بين المظاهر المختلفة للموضوع التي انكشفت له حتى هذه النقطة . ويستحيل تماما على النص نفسه أن يملأ الفجوات . وعلى الحقيقة فانه كلما حاول النص أن يكون دقيقا (أي كلما كثرت « المشاهد المخططة » التي يقدمها) ، كثر عدد الفجوات بين المشاهد . والمثالان المشهوران لهذا الروايتان الأخيرتان لجويس « عولس Ulysses » و « يقظة فينيغان Finnegans Wake » حيث يسبب الإسراف في دقة العرض زيادة متناسبة في اللاتحديد .....

إن الاقسام غير المحددة أو فجوات النصوص الأدبية لايمكن أن تعد عيبا ؛ على العكس ، إنها عنصر أساسي للاستجابة الجمالية . وعلى الجملة ، لن يكون القارئ حتى منتبها لمثل هذه الفجوات - على الأقل بقدر اطلاعنا على الروايات حتى نهاية القرن التاسع عشر . ورغم ذلك، لايمكن إلا أن تترك تأثيرا في قراءته لأن « المشاهد المخططة » تترابط فيما بينها باستمرار في عملية القراءة . ويعني هذا أن القارئ يملأ الفجوات الباقية . وهو يتخلص منها من خلال حرية العمل في إبراز المعنى ومن ثم بنفسه يرمم الصلات غير الواضحة بين المشاهد الخاصة . يؤيد هذا حقيقة أن القراءة الثانية لقطعة أدبية تترك في كثير من الأحوال انطباعا مختلفا عن ذلك الذي خلفته القراءة الأولى ....

وبهذه الطريقة يغري النص الأدبي بشكل من المشاركة من جانب القارئ والنص الذي ينشر الأشياء أمام القارئ على نحو يستطيع فيه إما أن يقبلها وإما أن يرفضها سيقلل درجة المشاركة لأنه لا يأذن له إلا بنعم أولا . والنصوص التي تتمتع بهذا القدر الضئيل من اللاتحديد تميل إلى تكون مضجرة ، لأنه عندما يعطى القارئ فرصة المشاركة الفعلية فحسب سيعد النص الذي ساعد هو نفسه في تأليف قصده حقيقيا . ذلك لأننا نميل في العادة إلى اعتداد الأشياء التي صنعناها نحن أنفسنا حقيقية . وعلى هذا النحو يمكن القول إن اللاتحديد هو الشرط القبلي الأساسي لمشاركة القارئ .....

..... ولذلك دعنا ، من خلال الاستنتاج ، نتفحص نتائج الحقائق التي لخصناها . قبل كل شيء ، يمكننا أن نقول إن العناصر غير المحددة في النثر الأدبي - وربما الأدب كله - تمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ . إنها المفتاح الذي ينشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص . وهذا يعني أنها أساس البنية النصية التي يكون دور القارئ مندمجا

بها من قبل .... وفي هذه الناحية ، تختلف النصوص الأدبية عن النصوص التي تبرز معنى محددا أو حقيقة . فنصوص النوع الثاني ، بطبيعتها الخاصة ، مستقلة عن أية مشاركة للقارئ . أما عندما يكون العنصر الأكثر حيوية في البنية النصية عملية القراءة ، فانه ينظر إلى الاعتماد على القارئ الفردي في إدراك المعنى أو الحقيقة المحتملين . فالمعنى يحدده النص نفسه ، ولكن ذلك لايتم إلا في صورة تسمح للقارئ نفسه أن يوضحه .

..... ورغم أن النص الأدبي له حقيقته ليس في عالم الأشياء بل في خيال قارئه ، فانه يحرز سبقا ما على النصوص التي تريد أن تقدم بيانا بشأن المعنى أو الحقيقة ؛ باختصار ، على تلك النصوص التي تزعم أو تتضمن خاصية إثباتية apophantic . إن المعاني والحقائق متأثرة بطبعها بوضعها التاريخي ولايمكن من حيث المبدأ أن تقرر في معزل عن التاريخ . الشيء نفسه ينطبق على الأدب ، أيضا ، ولكن لأن حقيقة النص الأدبي تقع داخل خيال القارئ ، فانها ينبغي ، أيضا بطبيعتها ، أن تمتلك حظا أكبر من تجاوز وضعها التاريخي . ومن هذا ينشأ حدس أن النصوص الأدبية مقاومة لمرور الزمان ، ليس لأنها تمثل قيما سرمدية مستقلة افتراضيا عن الزمان ، بل لأن بنيتها تسمح للقارئ دائما أن يضع نفسه في عالم الخيال ... ولأن النص الأدبي لايفرض مطلبا حقيقيا موضوعيا على قرائه ، فانه يتيح المجال لأي إنسان ليفسره بطريقته الخاصة . وهكذا فاننا إزاء أي نص لا نتعلم عما ندرسه فحسب بل عن أنفسنا أيضا ، وهذه العملية فعالة جدا إذا كان مايفترض أننا نجربه غير محدد بوضوح بل يجب أن يستنتج استنتاجا .... وبسبب هذه الحقيقة تقريبا تبني النصوص الأدبية على نحو لاتجزم فيه بأي من المعانى التي نعزوها إليها ، رغم أنها بفضل بنيتها تقودنا دائما إلى مثل هذه التقديرات للمعنى . وهكذا قد يكون إحدى القيم الرئيسة للأدب أنه بفعل لاتحديده يكون قادرا على تجاوز قيود الزمان والكلمة المكتوبة وإعطاء الناس من كل العصور والخلفيات فرصة دخول عوالم أخر ومن ثم إغناء حيواتهم .

الحواشي :

[أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل]

١ – ج . ل . أوستن ، « كيف تصنع أشياء بالكلمات How to Do Things with Words » ، إعداد ج . و . أرمسون (كيمبردج ، ماساشوستس ، ١٩٦٢) . الصفحات ١ وما بعدها .

٢ – انظر رومان إنغاردن " Das literarische Kunstwerk " (توبغن ، ١٩٦٠) . الصفحات ٢٦١ ومابعدها .

ديفيد بليخ « الخاصية الذاتية للتفسير النقدي »

إن جزءا من الطاقة الأصلية للنقد الجديد New Criticism كان رد فعل على «الانطباعية» غير المنظمة . وكان الهدف تقديم دراسات جمالية على نحو ستكون فيه مثقفة ولايكون من الميسور رفضها . وقد أراد النقاد الجدد الأوائل أن يظهروا أن المعرفة التي تدور حول الأدب هي معرفة وليست مجرد تسجيل لملاحظات شخصية عابرة . ومن وجهة نظر واحدة لايستطيع المرء أن يناقش هذا الهدف ، لأن كل شيء يعرفه الإنسان عن الأدب هو معرفة . ومهما يكن ، فانه يظل صحيحا أن المعرفة التفسيرية مختلفة عن المعرفة الصيغية للعلوم المادية في أصولها وفي نتائجها .

إن المعرفة التفسيرية ليست مختصرة ولا مستنتجة من خبرة موجهة . بل هي معرفة منشأة من الخبرة غير الموجهة للمفسر ، وقواعد الإنشاء معروفة على نحو مبهم من جانب كل من يراقب المفسر . ونتائج التفسير ليست مركبة من مجموعة محددة من الأحداث الممكنة التي ينبغي منطقيا أن تنشأ عن التفسير . بل إن الذي يحدث ، كما يرى بسهوله من الاستجابة النقدية لتفسيرات برادلي لشكسبير مثلا ، أن الأحداث الناتجة عن المعرفة التفسيرية غير محددة من جيث المبدأ ولا تحدد إلا من خلال عدد الناس الذين يستجيبون لبرادلي ونوعهم . ورغم أن المعرفة التفسيرية لاتسلك سلوك المعرفة الأخرى ، سيكون من السخف إنكار أنها لاتزال معرفة ....

ويفترض النقاد وأتباعهم ، اسميا ، أن المعرفة التفسيرية موضوعية كالمعرفة الصيغية . وافتراض الموضوعية هو تقريبا لعبة يلعبها النقاد ، طقس ضروري للمساعدة في إبقاء الاعتقاد بأنه إذا ماقدم النقد معرفته بالصورة نفسها التي تقدم بها العلوم الدقيقة معرفتها فسيكون له القوة نفسها . وإذا ما ضغط على النقاد فان جمهرتهم ستعترف بالمغالطة في هذا الطقس ، وستوضح أنها تؤمن بالتعددية النقدية ، بمعنى أن كثيرا من التفاسير للعمل نفسه يمكن أن تحصل في وقت واحد . وهكذا تُظهر الطريقة التى نعالج بها المعرفة التفسيرية فعليا أنها ذاتية Subjective ، أنها ليست صيغة لحقيقة « موضوعية » ثابتة ، بل هي التركيب المحرض لعقل الإنسان . ورغم أن المعرفة التفسيرية تظل معرفة ، فانها لاتحدد منطقيا نطاق الاستجابة لها ، وليس فى مقدورها التنبؤ بأحداث المستقبل .

سأحاول أن أبين أن فهمنا للخاصة الذاتية للمعرفة التفسيرية يصدر عن اكتشاف في نظرية المعرفة ، أوصل إليه التحليل النفسي ، ولم يصادق عليه فرويد عن قصد حتى وقت متأخر في حياته ...

ورغم أن اكتشافات فرويد حول أداء الوظائف النفسية متميز وواضح ، فان نظريته المعرفية خضعت للتغير إلى أن غدت ثورية شأن اكتشافاته . وتحتفظ رؤية التحليل بالنظرية المعرفية الأصلية لدى فرويد : الموقف الموضوعاني objectivist النيوتني . أما فهمي للعملية العلاجية فيتبع نظرية المعرفة الفرويدية المتأخرة والأكثر ضمنية ... وأما إسهام التحليل النفسي الأكثر أهمية في ميدان نظرية المعرفة فيتمثل تماما في البرهان المثير على أن العقلانية نفسها ظاهرة ذاتية ...

... على أن الموقف العلمي الأكثر شمولية ، الذي اكتشف في هذا القرن بشأن العلوم الإنسانية والمادية معا ، هو مبدأ أنه منذ الآن فصاعدا « يكون الملاحظ دائما جزءا من الملاحظ» . إن المعرفة المكتسبة في ظل افتراض الموضوعية السائد حتى الآن - بمعنى أن الملاحظ مستقل عن الملاحظ - لم تجعل غير مشروعة بموجب هذا القانون . بل إن حدودها قد حددت الآن بمعرفة إضافية . ومثلما أن المعرفة الأكثر دقة للمادة ليست ممكنة دون أن نأخذ في الحسبان تأثير ملاحظة المادة دون الذرية ، ليست المعرفة الدقيقة للعقل ممكنة أيضا دون أن يؤخذ بالحسبان تأثيرات مراقبة الإنسان لعقله ....

أما غاية هذه الدراسة للمناهج والمواقف التفسيرية عند فرويد فقد كانت تقديم تبرير منطقي لمبدأ الذاتية النقدية . ويمكن أن يجمل قصدي بايجاز : إن الحقيقة حول شيء يستلزم جمهورا يشهد له بالحقيقة نوع مختلف عن الحقيقة حول شيء لايستلزم ذلك الجمهور . فالحقيقة حول الكتاب المقدس النيوتني تستلزم إيمان القارئ ؛ أما حقيقة تسارع جاذبية الأرض فلا . والحقيقة حول الأدب ليس لها معنى مستقل عن الحقيقة حول القارئ . وحقيقة هذا المقال سيقررها الجمهور الذي يقرؤه ...

ولايعني هذا أن النص ليس موضوعا ؛ فالكلمات يمكن أن تعد وتصنف ، وتحديداتها يمكن تتبعُها . لكن مثل هذا النشاط لايعلن أهليته بوصفه خبرة أدبية ، ولا بوصفه « نقدا » . إنه مجرد تنظيم للحقائق الإدراكية ؛ إنه « الإحصاء » ، بوصفه مختلفا عن « التسمية » . والنشاطات الرئيسة في تاريخ دراسة الأدب هي عمليات تسمية ، أي تحديد القيم وإعداد

أحكام القيمة . وإن الحكم على المعنى شكل خاص من حكم القيمة ؛ مادام يعتمد على إدراك انتقائي للحكم ، الذي هو نفسه محدد بفعل مجموعة قيم تحكم حياته . وهذه القيم هي قوى تحدد مسالكها قواعد أداء وظائف الشخصية وقيود الوجود الاجتماعي . إنها ، باختصار ، ذاتية . ولو قدر لنص أدبي أن يكون أي شيء غير قطعة من « حقائق المعنى » فانه ينبغي أن يأتي تحت سيطرة الذاتية ؛ إما ذاتية الفرد وإما الذاتية الجماعية لجماعة . الطريقة الوحيدة التي يمتلك فيها العمل الأدبي معنى مترابطا منطقيا إنما تكون بوصفه عملا لعقل القارئ ....

طبيعي أن العمل الأدبي هو أيضا موضوع . لكنه مختلف عن معظم الموضوعات لأنه موضوع رمزي . وخلافا للطاولة أو السيارة ، ليس له عمل في وجوده المادي . يبدو على غرار الموضوع ، لكنه ليس كذلك . وفي حين أن وجود التفاحة لايعتمد على رؤية الإنسان إياها أو أكله إياها ، يعتمد وجود الكتاب على كتابة الإنسان إياه وقراءته إياه . الموضوع الرمزي يكون معتمدا تماما على المدرك في وجوده . ولا يغدو الموضوع رمزا إلا بجعله كذلك من جانب المدرك . وتتمثل مغالطة « النقد الجديد » في فرضيته أن الموضوع الرمزي موضوع « موضوعي » ...

هذه الرؤية المنقحة للعملية التفسيرية تحضنا على تغيير فهمنا لمجالين رئيسين في مسائل مشروعنا الأدبي . فهي تعطينا فكرة عن الوظيفة والسلطة مختلفة عن تلك التي في الاعترافات الأدبية ، ثم إنها تقترح طريقة أكثر تساوقا لإدراك إبداع الأدب ودوره في الأنظمة الاجتماعية والنفسية للأفراد .

وفيما يتصل بالمجال الأول تحثنا الرؤية على إهمال الموقف النقدي لنورثروب فراي ، الذي تصور أن مهمته إنما هي محاولة إعطاء النقد سلطة العالم ..... يود فراي لو أن المعايير التقليدية للحقيقة العلمية تنطبق على النقد . والحق أنها ، حسب منطقة ، لايمكن أن تنطبق ، لأنه في القرن العشرين ، قرن العلوم الاجتماعية ، تغير معيار الحقيقة . عندما يكون الملاحظ جزءا من الملاحظ لاتكون الحقيقة موضوعية ... أما دراسة كيف تعمل الكلمات فينبغي أن تبدأ تحت مبدأ الملاحظ المستغرَق ، لأنه ليس هناك شيء يسمى الملاحظ المفصول ، خاصة في دراسة اللغة والأدب والفن .

إن معيار الحقيقة في مسائل الأدب يمكن أن يتداول بين جمهرة الطلبة فحسب . ومحك الحقيقة في التفسير النقدي هو قابلية تطبيقه في الميدان الاجتماعي . وتلك التفاسير المسلَّم

بأنها «حقيقية » إنما تحقق هذا الوضع لأنها تظهر مجالا للقيمة الذاتية العامة . وإذا ما سادت مجموعة أو مدرسة للتفسيرات ، فليس ذلك لأنها أقرب إلى الحقيقة الموضوعية حول الفن ، بل لأنها طريقة متفق عليها عموما لإيضاح بعض المشاعر المقبولة على الجملة حول الفن في ذلك الزمان .

.... وعند المؤلف ، يكون العمل الأدبي استجابة لتجربة حياته . أما عند القارئ ، فان التفسير هو الاستجابة لتجربة قراءته . وهذا الفهم للإجراء الأدبي يوجد مقياسا جديدا للقيم فيما يتصل بالدراسة الجادة للأدب والتجربة الأدبية . والشخصيات المشاركة في الإجراء الأدبي ذات أهمية أساسية ؛ أما خاصيات العمل الفني ، فرغم أنها ضرورية ، غير كافية ولها أهمية ثانوية .... وفي النهاية ، أسلم بفكرة فراي أن النقد « علم » ، بمعنى أنه الدراسة المنظمة للتجربة الجمالية التي تنتج معرفة جديدة . لكنه ذلك العلم الذي بدأ تقريبا في المرحلة التي قد ثبت فيها أن افتراض الموضوعية لم يعد كافيا . وإن الفحص الدقيق للتجربة الجمالية أظهر أن الافتراض على الحقيقة غير قابل للتطبيق في جهودنا لنتعلم عن هذه التجربة . وبدلا من ذلك ، يقدم تعرفنا الصفة الذاتية للتفسير النقدي فهما جديدا مقنعا .

ويظهر هذا التعرف أن دراسة الأدب والفن لايمكن أن تنشأ مستقلة عن دراسة أولئك الناس المساهمين في الإجراء الفني . والكينونة التي يمكن أن تدرس إما العلاقة بين المدرك والعمل وإما العلاقة بين الفنان والعمل ، وبصرف النظر عن مقدار مايمكن أن نتمناه ، يبدو من التفاهة أن نتخيل أننا قادرون على تجنب أشراك ردود الفعل والدوافع الذاتية . لقد صيغت عقولنا على نحو لاتكون فيه معرفة أنفسنا ممكنة ومرغوبا فيها فحسب ، بل إن عقولنا في أساس تجاربنا الأدبية . وإن دراسة الفن ودراسة أنفسنا ليستا سوى أساسا .

ستانلي فش : « تفسير الطبعة المختلفة التعليقات »

ما أقترحه هو أن الوحدات الشكلية هي دائما عمل للأنموذج التفسيري الذي يركز المرء عليه ؛ فهي ليست « في » النص ، وسأقدم المناقشة نفسها بالنسبة إلى المقاصد . أي إن القصد ليس مجسدا « في » النص أكثر منه في الوحدات الشكلية ؛ بل إن القصد ، على غرار الوحدة الشكلية ، يعد عندما يجازف بالانغلاق الإدراكي أو التفسيري ؛ يتحقق منه بعملية تفسيرية ، وسأضيف ، لايمكن إثباته بأية طريقة أخرى . وهذا التأكيد الأخير أكبر من

أن يدرس هنا على نحو مفصل ، لكنني أستطيع أن أرسم صورة تخطيطية للتسلسل النقاشي الذي سأتبعه لوقدر لي أن أدرسه : لا يعرف إلا عندما يدرك ؛ ويدرك حالما تحسم بشأنه ؛ وتحسم بشأنه حالما تفهم المراد ؛ وتفهم المراد (أو هكذا يزعم أنموذجي) حالما تستطيع ...

هكذا يلوح أن الثمن الذي يدفعه المرء لإنكار أسبقية الأشكال أو المقاصد هو عدم القدرة على أن يبين كيف يبدأ الإنسان دائما . ورغم ذلك نبدأ ، ونستمر ، ولأننا نفعل ذلك ينشأ ثمة اعتراض مباشر مضاد للصفحات السابقة . فاذا كانت العمليات التفسيرية مصدرا للأشكال أكثر من الطريقة الأخرى القريبة منها ، فلم لاتكون الحقيقة أن القراء سيصنعون دائما الأعمال نفسها أو تعاقبا عشوائيا للأشكال ؟ - كيف ، باختصار ، يفسر المرء هذين التعاقبين العشوائيين للأشكال ؟ - كيف ، باختصار ، يفسر المرء هاتين « الحقيقتين » للقراءة ؟ : (١)القارئ نفسه سيصنع صنعتين مختلفتين عندما يقرأ نصين « مختلفين » (الكلمة بين علامتي تنصيص لأن وضعها هو تماما ما هو نقطة الخلاف) . ثم (٢) إن القراء المختلفين سيصنعون صنيعا متشابها عندما يقرؤون النص « نفسه » (بين علامتي تنصيص للسبب نفسه) . وهذا يعني أن كلا من ثبات التفسير بين القراء وتنوع التفسير في سيرة قارئ واحد يبدو يؤكد وجود شيء مستقل عن عمليات التفسير وسابق لها ، شيء ينتجها . سأرد على هذا الاعتراض بتأكيد أن الثبات والتنوع كليهما عملان لاستراتيجيات تفسيرية أكثر من كونهما عملين للنصوص .

دعنا نفترض أنني أقرأ ليسيداس Lycidas فما ذلك الذي أفعله ؟ قبل كل شيء ، مالا أفعله هو « مجرد قراءة » ، نشاط لا أؤمن به لأنه يتضمن إمكانية إدراك صرف (أي نزيه). بل إنني أواصل على أساس قرارين تفسيريين (على الأقل) : (١) أن ليسيداس Lycidas رعوية و (٢) أنها من نظم ملتون . (عليّ أن أضيف أن فكرتي « رعوية » و « ملتون » هما أيضا تفسيران ؛ أي إنهما لاتمثلان مجموعة حقائق موضوعية لامجال للشك فيها ؛ وإذا مامثلتا ، فان عددا كبيرا جدا من الكتب لن يكتب الآن) . وما إن تعد هذه القرارات (وإن أنا لم أعد هذه فسأعد قرارات أخر ، وستكون متساوقة بالطريقة نفسها) ، حتى أكون معدا قبليا على نحو مباشر لأن أقوم ببعض الأفعال ، لأن « أكتشف » من خلال البحث ، موضوعات (العلاقة بين العمليات الطبيعية وسير الناس ، فعالية الشعر أو أي عمل آخر) ، لأن أضفي مضامين (على الأزهار ، الجداول ، الرعاة ، الآلهة الوثنية) ، لأن أحدد الوحدات

« الشكلية » (التفجع ، التعزية ، التغير ، ترسيخ الإيمان ، الخ) . وإن ميلي للقيام بهذه الأفعال (وأفعال أخر ؛ إذ لايراد استنفاد القائمة) يشكل مجموعة استراتيجيات تفسيرية ، تصبح عندما تدخل في التنفيذ عملية القراءة الكبيرة . أي إن استراتيجيات التفسير لا تدخل في التنفيذ بعد القراءة (عملية الإدراك الصرف الذي لا أؤمن به) ؛ إنها قالب القراءة ، ولأنها قالب القراءة تعطي للنصوص قالبها ، تصنعها بدلا من أن تنشأ منها ، كما يفترض عادة . وتنشأ عن هذا الوصف أشياء مهمة كثيرة :

١ - لم يتحتم عليّ أن أنفذ هذه المجموعة الخاصة من الاستراتيجيات التفسيرية لأنه لم يتحتم عليّ أن أصنع تلك القرارات التفسيرية الخاصة (السابقة للقراءة) . يمكن أن أكون قررت ، مثلا ، أن ليسيداس Lycidas كانت نصا تجد فيه مجموعة من الصور المتخيلة والدفاعات تعبيرا . وهذه القرارات ستكون قد استلزمت افتراض مجموعة أخرى من الاستراتيجيات التفسيرية (ربما مثل تلك التي وضعها نورمان هولاند في « القوى المحركة للاستجابة الأدبية The Dynamics of Literary Response ») كما أن تنفيذ تلك المجموعة سيكون قد صنع نصا آخر .

٢ - كان يمكن أن أنفذ هذه المجموعة من الاستراتيجيات نفسها عندما قدمت مع نصوص لم تحمل العنوان (مرة أخرى الفكرة التي هي نفسها تفسير) ليسيداس مرثاة رعوية Lycidas, A Pastoral Monody .... يمكن أن أقرر (وهو قرار صنعه أحدهم) أن Adam Bede رعوية كتبتها مؤلفة حاكت صياغة ملتون محاكاة دقيقة (نظل نذكر بأن « رعوية » و « ملتون » تفسيران ، وليسا حقيقتين في الملك العام) ؛ أو يمكن أن أقرر ، كما فعل إمبسون، أن عددا كبيرا جدا من الأشياء لاتعد رعوية عادة كانت على الحقيقة تقرأ هكذا ؛ وأن أي قرار سيحدث مجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية التي ، عندما تدخل ميدان التنفيذ ، ستكتب النص الذي أكتبه عندما أقرأ ليسيداس Lycidas . (هل توافقني ؟) .

٣ - إن قارئا غيري سيبدأ ، عندما تقدم له ليسيداس Lycidas ، بتنفيذ مجموعة استراتيجيات تفسيرية مماثلة لمجموعتي (كيف يمكنه أن يفعل ذلك مسألة سأبدأ بمعالجتها لاحقا) ، سيجري التعاقب نفسه (أو على الأقل تعاقبا مماثلا) في العمليات التفسيرية . فهو وأنا إذن قد نكون مدفوعين إلى القول إننا نتفق حول القصيدة (وبذلك نفترض أن القصيدة توجد مستقلة عن العمليات التي يجريها كل منا) ؛ لكن ما سنتفق عليه حقا هو طريقة كتابتها .

٤ - إن قارئا سواي ينفذ عندما تقدم له ليسيداس Lycidas (يجمل أن نتذكر أن وضع ليسيداس هو موضوع النقاش) مجموعة مختلفة من الاستراتيجيات التفسيرية سيجري تعاقبا مختلفا للعمليات التفسيرية . (أفترض ، وهو شرط لإيماني ، أن القارئ سينفذ دائما مجموعة ما من الاستراتيجيات التفسيرية ومن ثم يجري تعاقبا ما للعمليات التفسيرية) . لعل أحدنا عندئذ يكون مدعوا إلى أن يشكو للآخر من أننا لايمكن في أية حال أن نكون قارئين القصيدة نفسها (والنقد الأدبي مليء بمثل هذه الشكاوي) وسيكون على صواب ؛ لأن كلا منا سيكون قارئا القصيدة التي صنعها .

إن الاستنتاج الكبير الذي ينتج عن هذه الاستنتاجات الأربعة الصغيرة هو أن فكرتي النصوص « نفسها » أو النصوص « المختلفة » هي أوهام . ولو أنني قرأت ليسيداس Ly-cidas و « اليباب The Waste Land » على نحو مختلف (على الحقيقة لا أفعل ذلك) ، فلن يكون ذلك لأن البنى الشكلية للقصيدتين (تسميتهما كذلك هي أيضا قرار تفسيري) تحدث استراتيجيات تفسيرية مختلفة بل لأن ميلي القبلي إلى تنفيذ استراتيجيات تفسيرية مختلفة « سينتج » بنى شكلية مختلفة . أي إن القصيدتين مختلفتان لأنني قد قررت أنهما سيكونان كذلك . مصداق هذا إمكانية عمل العكس (وهذا مبعث أن النقطة ٢ مهمة جدا) . أي إن إجابة السؤال « لم تحدث النصوص المختلفة سلاسل مختلفة من عمليات التفسير ؟ » هي أنها ليست ملزمة بذلك ، وهي إجابة تلمح بقوة إلى « أنها » لاتوجد . والحق أنه من الممكن دائما تنفيذ استراتيجيات تفسيرية مصممة لجعل كل النصوص نصا واحدا ، أو لنقل على نحو أكثر دقة ، لتصنع دائما النص نفسه . ويلح أوغسطين على مثل هذه الاستراتيجية تماما ، على سبيل المثال ، في « في العقيدة المسيحية On Christian Doctrine » حيث يعلن « قاعدة الإيمان » ، التي هي طبعا قاعدة تفسير . إنها واضحة إلى حد مبهر : كل شيء في الكتب المقدسة ، وعلى الحقيقة في العالم عندما يقرأ بدقة ، يشير إلى (يحمل معنى) حب الله لنا ومسؤوليتنا الجوابية أن نحب المخلوقات من رفاقنا لله . ولو أنك ستمر مصادفة فحسب بشيء لاتلوح عليه لأول وهلة سيماء حمل هذا المعنى ، الذي « لا يخص حرفيا السلوك الفاضل أو حقيقة الإيمان » فانه يمكنك عندئذ أن تعده « رمزيا » وتبدأ بتفحصه «حتى يستخلص تفسير يسهم في سلطان المحبة »... وأيا كان تصور المرء لهذا البرنامج التفسيري ، فان نجاحه وسهولة تنفيذه تختبران من خلال قرون من التفسير المسيحي . ويتمثل رأيي الذي أنتصر له في أن أي برنامج تفسيري، أية مجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية ،

يمكن أن يحظيا بنجاح مماثل ، رغم أن قليلا منها قد أحرز النجاح المثير الذي أحرزه هذا البرنامج .....

والسؤال الاعتراضي الآخر - « لم سينفذ قراء مختلفون الاستراتيجية التفسيرية نفسها عندما يواجههم النص « نفسه » ؟ - يمكن أن يعالج بالطريقة نفسها . الإجابة هي مرة أخرى « أنهم ليسوا ملزمين » ودليلي في ذلك التاريخ الكامل للنقد الأدبي . ومرة أخرى ، تتضمن هذه الإجابة أن فكرة « النص نفسه » نتاج امتلاك قارئين أو أكثر استراتيجيات تفسيرية مماثلة .

ولكن لِمَ ينبغي أن يحدث هذا دائما ؟ - ،لم ينبغي أن يتفق قارئان أو أكثر دائما ، ولم ينبغي أن تحدث دائما اختلافات منتظمة ، أي مألوفة ، في سيرة قارئ واحد ؟ - ومن وجهة أولى ، ما تفسير ثبات التفسير (على الأقل بين مجموعات محددة في أوقات محددة) ومن وجهة أخرى ، ما تفسير تنوع التفسير إن لم يكن ثبات النصوص وتغيرها ؟ الإجابة عن هذه الأسئلة جميعا يمكن أن توجد في فكرة متضمنة في مناقشتي ، أي فكرة « الجماعات التفسيرية » . تنشأ الجماعات التفسيرية من أولئك الذين يشتركون في استراتيجيات تفسيرية لا للقراءة (بالمعنى الاصطلاحي) بل لكتابة النصوص ، لإنشاء خاصياتها وتحديد مقاصدها . وبتعبير آخر ، توجد هذه الاستراتيجيات قبل عملية القراءة وهكذا تحدد مظهر مايقرأ بدلا مما هو العكس ، كما يفترض عادة . وإذا كان شرطا للإيمان لدى جماعة خاصة أن هناك تنوعا للنصوص ، فان أعضاءها سيفتخرون بمخزون من الاستراتيجيات لصنعها . وإذا ما آمنت جماعة بوجود نص واحد فحسب ، فان الاستراتيجية الوحيدة التي يستخدمها أعضاؤها ستكون دائما كتابة ذلك النص . وستتهم الجماعة الأولى أعضاء الثانية بكونهم مختزلين ، وسيصف هؤلاء متهميهم بأنهم سطحيون . أما الافتراض عند كل جماعة فسيتمثل فى أن الجماعة الأخرى لاتدرك على نحو صحيح « النص الحقيقي » ، لكن الحقيقة ستكون أن كلا منهما تدرك النص (أو النصوص) ومطلب استراتيجياته التفسيرية وتوجده . وهذا إذن تفسير لكل من ثبات التفسير بين قراء مختلفين (ينتمون إلى الجماعة نفسها) والانتظام الذي سيستخدم فيه قارئ واحد استراتيجيات تفسيرية مختلفة ومن ثم يصنع نصوصا مختلفة (وهو ينتمي إلى جماعات مختلفة) . وهو يفسر أيضا لم تكون هناك اختلافات ولم يمكن أن تناقش بطريقة ذات مبادئ : ليس بسبب الثبات في النصوص ، بل بسبب الثبات في بنية

الجماعات التفسيرية ومن ثم في المواقف المتعارضة التي تجعلها هذه الجماعات ممكنة . طبيعي أن هذا الثبات يكون دائما مؤقتا (خلافا لثبات النص الطويل الأمد والسرمدي) . وتنمو الجماعات التفسيرية سريعا ثم تذبل ، وينتقل الأفراد من واحدة إلى أخرى ، وهكذا رغم أن الانحيازات ليست مستمرة ، تظل موجودة دائما ، تقدم ثباتا كافيا تماما لاستمرار المعركة التفسيرية ، وتغيرا وانزلاقا كافيين تماما لتأكيد أنها لن تهدأ . وهكذا تقف فكرة الجماعات التفسيرية بين مثل أعلى مستحيل والخوف الذي يقود كثيرين جدا إلى المحافظة عليها . والمثل الأعلى بسبب الاتفاق التام وسيتطلب نصوصا ليكون له وضع مستقل عن التفسير . والخوف بسبب الفوضى التفسيرية ، لكنه لن يتحقق إلا إذا قدر أن يكون التفسير (صناعة النص) عشوائيا تماما . إن الاندماج الهش ، وإن يكن حقيقيا ، للجماعات التفسيرية ، هو الذي يسمح لنا أن نتحادث ، ولكن دون أمل أو خشية لأن نكون قادرين أبدا على التوقف .

وبتعبير آخر ، إن الجماعات التفسيرية ليست أكثر ثباتا من النصوص لأن الاستراتيجيات التفسيربة ليست طبيعية أو عامة ، بل مكتسبة بالتعلم . ولا يعني هذا أن هناك نقطة لايكون الشخص عندها فد تعلم بعد أي شيء . فالقدرة على التفسير ليست مكتسبة ؛ إذ مكونها الأساسي إنسانية الإنسان . وما يكتسب إنما هو طرائق التفسير وتلك الطرائق نفسها يمكن أيضا أن تنسى أو تستبدل ، أو تعقد ، أو تفتقد الاستحسان (لا أحد يقرأ تلك الطريقة بعد الآن) . وعندما يحدث أي من هذه الأشياء ، يكون هناك تغير مطابق في النصوص ، ليس لأنها تقرأ على نحو مختلف ، بل لأنها تكتب على نحو مختلف .

فالثبات الوحيد إذن يكمن (على الأقل في أنموذجي) في حقيقة أن الاستراتيجيات التفسيرية تكون دائما منشورة ، ويعني هذا أن الاتصال مسألة أكثر خضوعا للمصادفة مما نحن متعودون أن نتصوره . لأنه لو لم تكن هناك نصوص ثابتة ، بل مجرد استراتيجيات تفسيرية تصنعها ؛ وإذا كانت الاستراتيجيات التفسيرية غير طبيعية بل مكتسبة بالتعلم (ومن ثم عصية على الوصف الدقيق) ، فما ذلك الذي يفعله المعبرون (المتكلمون ، المؤلفون، النقاد ، أنا ، أنت) ؟ . في الأنموذج القديم يكون المعبرون منشغلين بتقديم المعاني الجاهزة أو المصنوعة مقدما . هذه المعاني يقال إنها ترمز ، والنظام الرمزي يفترض أن يكون في الكون مستقلا عن الأشخاص الذين يضطرون إلى ربط أنفسهم به (و إلا فانهم يتحملون خطر إعلان أنهم منحرفون) . ومهما يكن ، فانه في أنموذجي لاتكون المعاني مستخلصة بل مصنوعة

ولاتصنعها أشكال مرمزة بل استراتيجيات تفسيرية توجد الأشكال . ويتبع هذا إذن أن مايفعله المعبرون هو إعطاء المستمعين والقراء الفرصة لصنع المعاني (والنصوص) بدعوتهم إلى تنفيذ مجموعة من الاستراتيجيات . ويفترض أن الدعوة ستكون مدركة ، وأن الافتراض يعتمد على تصور المتكلم أو المؤلف الخطوات التي سيتخذها إذا تعرض للأحداث أو الرموز التي يلفظها أو يسجلها .

سيبدو بادئ بدء أن هذا الوصف للأشياء يقحم ثانية الاعتراض القديم ؛ لأنه أليس هذا إقرارا بأن هناك بعد كل شيء ترميزا شكليا ، ربما ليس للمعاني ، بل للتوجيهات بشأن صناعتها ، بشأن تنفيذ استراتيجيات تفسيرية ؟ الجواب أنها لن « تكون » إلا توجيهات لأولئك الذين يمتلكون فيما مضى الاستراتيجيات التفسيرية في المقام الأول . وبدلا من عمليات تفسيرية إنتاجية تكون نتاج عملية واحدة . يجازف المؤلف بتصوره ، ليس بسبب شيء « في » الرموز ، بل بسبب شيء يفترض أنه في قارئه . والوجود الحقيقي لـ « الرموز » هو عمل الجماعة التفسيرية ، لأنها ستكون مدركة (أي مصنوعة) من جانب أعضائها فحسب . أما أولئك الذين هم خارج تلك الجماعة فسيكونون ناشرين مجموعة مختلفة من الاستراتيجيات التفسيرية (تفسير لايمكن أن يكبح) وسيكونون صانعين من ثم رموزا مختلفة .

هكذا مرة أخرى جعلت النص يختفي ، ولكن لسوء الحظ لا تختفي المشكلات معه . وإذا ماكان كل إنسان ينفذ باستمرار استراتيجيات تفسيرية وبتلك العملية يشكل نصوصا ، ومقاصد ، ومتكلمين ، ومؤلفين ، فكيف يستطيع أي منا أن يعرف ماإذا كان عضوا في الجماعة التفسيرية نفسها كأي واحد آخر منا ؟ الإجابة أنه لا يستطيع ، لأن أي دليل يقدم لتعزيز هذا الادعاء سيكون هو نفسه تفسيرا (خاصة إن كان « الآخر » مؤلفا توفي منذ أمد بعيد) . « البرهان » الوحيد على العضوية هو الزمالة ، إيماءة اعتراف من واحد في الجماعة نفسها ، واحد يقول لك مالا أحد منا يمكن أن يثبته أبداً لفريق ثالث : « نحن نعرف » . أقولها لك الآن ، عارفا تمام المعرفة أنك ستوافقني (أي تفهم) فحسب إن كنت وافقتني فيما مضى .

١٦ - الماركسية مابعد الألتوسرية

لقد كان الاتجاه الهام في النظرية المعاصرة نحو مستوى عال من الاهتمام بالمنظور الماركسي. وحتى بين نقاد لايعدون أنفسهم ماركسيين بالمعنى الاعتقادي ، غدت الماركسية عنصرا مهما في تفكيرهم . وأحد الأسباب الرئيسة لهذا الاهتمام المتزايد بالماركسية إنما كان تأثير فكر الفيلسوف الماركسي الفرنسي لويس ألتوسر Louis ALthusser . وهو يرفض الفكرة الماركسية المزعومة « الدارجة » التي تذهب إلى أن الأعمال الفنية تحددها تماما قوى اجتماعية - اقتصادية ويظهر أنها تمتلك « استقلالا نسبيا » و « تحدد بافراط » ؛ أي تحددها شبكة معقدة من العوامل . ، وقد أوجدت أعمال ألتوسر فراغا عقليا للنقاد الذين كانوا متعاطفين مع الأهداف السياسية للماركسية لكنهم مشمئزون من الطبيعة التقييدية للنقد الماركسي المبكر . أما الشكلان الحاليان المهمان للممارسة النقدية التي تعكس خاصة تأثير الماركسية المعاصرة فهما « المادية الثقافية » في بريطانيا و « التاريخية الجديدة » في الولايات المتحدة .

لقد ترك التأثير الألتوسري بصماته في كل المنظرين المشمولين هنا ، بدرجات متفاوتة . فهم جميعا مهتمون بالعلاقة بين التاريخ والأدب . أما ريموند وليمز Raymond Williams ، الذي قد يكون الناقد البريطاني الأكثر تأثيرا منذ ليفز ، فقد انتقل تدريجيا إلى موقع ماركسي واضح . ففي مقاله « السائد والمتبقي والطارئ Dominant, Residual, and Emergent » يطور نظرية للعلاقة بين الثقافة على الجملة والنتاجات الثقافية - كالأدب - تحاول أن تنصف تعقيد تلك العلاقة ، ومن ثم يقاوم الاعتراضات على النقد الماركسي المبكر . ويرغب تيري إيغلتون Terry Eagleton بالاحتفاظ بالمفهوم الماركسي للإيديولوجيا لكنه يعدل الصياغات الماركسية التقليدية ويظهر أن علاقة النص الأدبي بالإيديولوجيا ينبغي أن تفهم على أساس « التحديد المفرط » . وقد انحاز التفكير الماركسي الأكثر حداثة إلى مجموعات أخر من الفكر - البنيوية وما بعد البنيوية ، التحليل النفسي عند لاكان ، علم العلامات عند كريستيفا ، نظرية الخطاب ، النظرية النسائية - ليوجد ما قد سمي شكلا «توفيقيا » للنقد تكون فيه الماركسية عنصرا واحدا فحسب بين عدد من العناصر . وتمثل دراسة روزاليند كورد وجون إلس Rosalind Coward and John Ellis لكتاب رولاند بارت

SIZ هذه الحركة فى النظرية الأدبية الماركسية الحديثة . وقد تأثر فريدريك جيميسون Fredric Jameson ، الناقد الماركسي الأمريكي الكبير ، بالمفاهيم الألتوسرية ويدعم انحياز الماركسية إلى النظريات المعاصرة مثل مابعد البنيوية والتحليل النفسي ، لكن له علاقات قوية بالماركسية التقليدية من النمط الهيغلي لأن الماركسية لدية يمكن أن تصنّف تحتها وتدمج فى داخلها كلُّ الأشكال الأخر للفكر . وخلافا للنزعة المضادة للتفسير في معظم النقد المتأثر بالبنيوية ومابعد البنيوية ، يؤيد منهجا نقديا تفسيريا تعمل فيه الماركسية « نظاما رمزيا رئيسا » .

للقراءة الموسعة :

Catherine Belsey, Critical Practice (London,1980) .

Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (eds), Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism (Manchester, 1985)

William C. Dowling , Jameson , Althusser, Marx: An Introduction to ' The Political Unconscious' (London, 1984) .

Terry Eagleton , The Function of Criticism (London, 1984)

__, Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism (London, 1981).

Stephen Greenblatt (ed.), The Power of Form in the English Renaissance (Norman,Ok.,1982).

Fredric Jameson, 'Marxism and Historicism', New Literary History . 11 (1979),pp.41-73

Frank Lentricchia, Criticism and Social Change (Chicago, 1983) .

Diane Macdonell , Theories of Discourse : An Introduction (Oxford, 1986).

Pierre Macherey , A Theory of Literary production , trans . Geoffrey Wall (London 1978)

Raman Selden, Criticism and Objectivity (London, 1984) .

Raymond Williams, problems in Materialism and Culture : Selected Essays (London, 1980) .

ريموند وليمز : « المسيطر والمتبقي والطارئ »

إن تعقيد الثقافة يمكن أن يوجد ليس فحسب في عملياتها القابلة للتفسير وتحديداتها الاجتماعية - التقاليد ، الأعراف ، البنى - بل أيضا في العلاقات المتبادلة الفعالة ، في كل مرحلة في العملية ، بين العناصر المغيرة والقابلة للتغيير تاريخيا . وفيما سميته التحليل «العهدي epochal » تفهم العملية الثقافية بوصفها نظاما ثقافيا ، ذا ملامح مسيطرة محددة : ثقافة إقطاعية أو ثقافة برجوازية أو انتقال من واحدة إلى أخرى . هذا التأكيد للسمات والملامح المسيطرة والمحددة مهم وفعال غالبا في ميدان الممارسة . ولكنه كثيرا مايحدث عندئذ أن منهجيته يحتفظ بها للوظيفة المختلفة جدا للتحليل التاريخي ، الذي يكون فيه معنى الحركة - ضمن مايجرد عادة بوصفه نظاما - مهما جدا خاصة إن أمكن ربطه بالمستقبل وكذا بالماضي . وفي التحليل التاريخي الحقيقي يكون ضروريا في كل مرحلة إدراك العلاقات المتبادلة المعقدة بين الحركات والميول ضمن سيطرة محددة وفعالة وورا ءها . ولابد من اختبار كيف ترتبط هذه بالعمليات الثقافية الكاملة بدلا من ارتباطها فحسب بالنظام المسيطر المختار والمجرد . وهكذا تكون « الثقافة البرجوازية » وصفا تعميميا هاما وفرضية ، يعبر عنها ضمن تحليل عهدي من خلال مقارنات بـ « الثقافة الإقطاعية » أو « الثقافة الاشتراكية» . ومهما يكن ، فانها - من حيث هي وصف لعملية ثقافية على مدى أربعة قرون أو خمسة وفيما لا حصر له من المجتمعات المختلفة - تستلزم تميزا تاريخيا مباشرا ومقارنا على المستوى الداخلي . وفضلا عن ذلك ، حتى لو اعترف بهذا أو نفذ عمليا فان التحديد «العهدي » يمكن أن يمارس ضغطه بوصفه نمطا ساكنا تقاس عليه العملية الثقافية الحقيقية كلها ، إما باظهار « المراحل » أو « التغيرات ش في النمط (الذي هو تحليل تاريخي ساكن) وإما - في أسوأ الأحوال - باختيار دعم الدليل « الهامشي » أو « العرضي » أو «الثانوي » واستبعاده .

مثل هذه الأخطاء يمكن تجنبها إن نحن استطعنا ، أثناء الاحتفاظ بالفرضية العهدية ، أن نكتشف الأسس التي لا تميز « المراحل » و « التغيرات » فحسب ، بل العلاقات الداخلية الفعالة لأية عملية فعلية . ومازال علينا على الحقيقة أن نتحدث عن « المسيطر dominant» و « الفعال effective »، وبهذه المعاني للمسيطر . لكننا نجد أن علينا أيضا أن نتحدث ،

بتمييز أكثر على الحقيقة ، عن « المتبقي » و « الطارئ » اللذين يكونان ، في أية عملية حقيقية وفي أية مرحلة من مراحل العملية ، مهمين في ذاتهما وفيما يكشفانه من ميزات «المسيطر » .

و بـ « المتبقي residual » أعني شيئا مختلفا عن « المهجور archaic » ، رغم أنه يصعب جدا في الغالب التمييز بين هذين في النطاق العملي . وتتضمن أية ثقافة عناصر متاحة من ماضيها ، لكن مكانها في العملية الثقافية المعاصرة قابل للتغير كثيرا . وسأطلق صفة « المهجور » على ما يدرك تماما بوصفه عنصرا من الماضي ، يلاحظ ، يختبر ، أو حتى أحيانا « تبعث فيه الحياة » عن وعي ، بطريقة متخصصة مدروسة . أما ما أعنيه بـ «المتبقي» فمختلف جداً . فالمتبقي ، بالتحديد ، صيغ على نحو فعال في الماضي ، لكنه مايزال فعالا في العملية الثقافية ، ليس فحسب ، وغالبا ليس البتة ، بوصفه عنصرا من الماضي ، بل بوصفه عنصرا فعالا من الحاضر . وهكذا فان بعض التجارب والمعاني والقيم التي لايمكن أن يعبر عنها أو تثبت ماديا بشروط الثقافة المسيطرة ، تعاش وتمارس رغم ذلك على أساس بقية - ثقافية واجتماعية - للعرف أو البنية الاجتماعية والثقافية السابقة . ومن المهم تمييز هذا المظهر للمتبقي ، الذي يمكن أن يمتلك بديلا أو حتى علاقة مضادة للثقافة المسيطرة ، من ذلك الظهور الفعال للمتبقي (وهذا هو تمييزه عن المهجور) الذي دمج تماما أو إلى حد كبير في الثقافة المسيطرة ...

إن العنصر الثقافي المتبقي هو عادة بعيد عن الثقافة المسيطرة الفعالة ، لكن جزءا منه ، صورة له - خاصة حين تكون البقية من صقع رئيس في الماضي - سيكون من المحتم في معظم الحالات أنها قد اندمجت إذا كانت الثقافة المسيطرة الفعالة مفهومة في تلك الأصقاع . وفضلا عن ذلك ، فانه في بعض النقاط لايمكن أن تسمح الثقافة المسيطرة بقدر كبير من التجربة والممارسة المتبقيتين خارج نفسها ، على الأقل دون مخاطرة . وإنه بدمج المتبقي الفعال - من خلال إعادة التفسير ، والتخفيف ، والإبراز ، وتمييز التضمين والإبعاد - يكون عمل التقليد الانتقائي واضحا جدا . وهذا بارز جدا في حال صور « التقليد الأدبي » ، التي تمر من خلال صور انتقائية لخاصية الأدب في الربط وتحديدات مندمجة لماهية الأدب الآن وما ينبغي أن يكون . هذا صقع بين أصقاع مهمة كثيرة ، لأنه ببعض الصور البديلة أو ، حتى المعارضة ، لما عليه الأدب (كان عليه) ولما عليه التجربة الأدبية (وهي في استنتاج عادي ، تجربة مهمة أخرى) وما ينبغي أن تكون ، تعزُز المعاني والقيم المتبقية بفعالية ، أمام ضغوط الدمج .

وبـ « الطارئ » أعني أولا أن معاني وقيما جديدة ، وممارسات جديدة ، وعلاقات جديدة وأنواعا من العلاقة ، توجد باستمرار . لكنه من الصعب جدا التمييز بين تلك التي تكون حقيقة عناصر لطور جديد من أطوار الثقافة المسيطرة (وفى هذا المعنى « نوع - محدد ») وتلك التى تكون فعليا بديلة أو معارضة لها ؛ الطارئ ، بالمعنى الدقيق ، أكثر من مجرد جديد . ومادمنا دائما ندرس العلاقات ضمن العملية الثقافية ، فان تحديدات الطارئ ، على غرار تحديدات المتبقى لايمكن أن تقدم إلا فيما يتصل بالمعنى الدقيق للمسيطر . ورغم ذلك فان الموضع الاجتماعى للمتبقي يكون دائما أيسر فهما ؛ لأن القسم الأكبر منه (وليس كله) يرتبط ببنى وأطوار اجتماعية سابقة من العملية الثقافية ، أنتجت فيها بعض المعانى والقيم الحقيقية . وفي الإهمال اللاحق لطور محدد من الثقافة المسيطرة تكون هناك إذن التفاتة إلى تلك المعاني والقيم التى وجدت في مجتمعات فعلية وأوضاع فعلية في الماضي ، والتى تظل تبدو ذات مغزي لأنها تمثل أصقاعا من التجربة الإنسانية والطموح الإنساني والإنجاز الإنساني تهملها الثقافة المسيطرة ، أو تحط من منزلتها ، أو تعارضها ، أو تقمعها ، أو حتى تعجز عن إدراكها .

وحال الطارئ مختلفة جوهريا . والصحيح أنه في بنية أي مجتمع فعلي ، خاصة فى تركيبه الطبقي ، يوجد دائما أساس اجتماعي لعناصر العملية الثقافية التي تكون بديلة أو معارضة للعناصر المسيطرة . وقد وصف نوع واحد للأساس على نحو قيم في الجزء الأساسي من النظرية الماركسية : تشكيل طبقة جديدة ، والوصول إلى وعي لطبقة جديدة ، ثم ضمن هذا ، في العملية الفعلية ، الظهور (المتقطع غالبا) لعناصر بنية ثقافية جديدة . وهكذا فان ظهور الطبقة العاملة بوصفها طبقة كان واضحا على نحو مباشر (في بريطانيا القرن التاسع عشر مثلا) فى العملية الثقافية . لكنه كان هناك تقطع حاد في الإسهام فى أجزاء مختلفة من العملية . إن صياغة القيم والأعراف الاجتماعية الجديدة سبقت كثيرا صياغة الأعراف الثقافية بالمعنى الدقيق ، في حين أن الإسهامات الثقافية الخاصة ، رغم أهميتها ، كانت أقل قوة واستقلالا من الابتكار العام أو العرفي . والطبقة الجديدة دائما مصدر لممارسة ثقافية طارئة ، ولكن رغم أنها تظل - من حيث هي طبقة - ثانوية نسبيا ، يرجح دائما أن يكون هذا متقطعا وغير تام . لأن الممارسة الجديدة ليست طبعا عملية معزولة . ووفقا لدرجة ظهورها ، خاصة للدرجة التى تكون فيها معارضة أكثر منها بديلة ، تبدأ عملية الدمج المنشود بقوة .

فعملية الظهور ، في شروط كهذه ، تكون إذن خطوة تكرر دائما وتجدد دائما وراء طور الدمج العملي : تجعل في منتهى الصعوبة عادة بسبب حقيقة أن الدمج الواسع يبدو مثل الإدراك ، الاعتراف ، ومن ثم شكلا من « القبول » . وفي هذه العملية المعقدة هناك على الحقيقة خلط منظم بين المتبقي محليا (بوصفه صورة لمقاومة الدمج) والطارئ عموما .

وهكذا فان النشوء الثقافي فيما يتصل بنشأة الطبقة وقوتها النامية يكون دائما على قدر كبير من الأهمية ، ويكون دائما معقدا . لكنه علينا أيضا أن نفهم أنه ليس النوع الوحيد للنشوء . هذا التمييز صعب جدا ، في الميدان النظري ، رغم وفرة الدليل العملي . وما ينبغي أن يقال حقا ، بوصفه طريقة لتحديد العناصر المهمة لكل من المتبقي والطارئ ، أنه لا صيغة للانتاج ومن ثم لانظام اجتماعيا مسيطرا ومن ثم لاثقافة مسيطرة البتة تتضمن أو تستنفد على الحقيقة كل ممارسة الإنسان ، وطاقة الإنسان ، وقصد الإنسان . وماهذا بمجرد افتراض سلبي ، يأذن لنا أن نفسر الأشياء الخطيرة التي تحدث خارج الشكل المسيطر أو ضده . وعلى العكس ، يعرف عن صيغ السيطرة أنها تختار ، ومن ثم تستبعد ، من النطاق التام لممارسة الإنسان . وما تستبعده قد ينظر إليه في كثير من الأحيان على أنه الشخصي أو الخاص ، أو الطبيعي أو حتى الميتافيزيقي . والحق أنه بواحد أو آخر من هذه المصطلحات يعبر عادة عن الصّقع المستبعد ، لأن ما استولى عليه المسيطر بقوة إنما هو على الحقيقة التحديد السائد للاجتماعي .

وهذا الاستيلاءُ هو الذي ينبغي أن يقاوم بقوة . لأن هناك دائما ، بدرجات متباينة ، وعيا عمليا ، في علاقات معينة ، مهارت معينة ، مدركات معينة ، هو دون شك وعي اجتماعي يهمله النظام الاجتماعي المسيطر ، أو يستبعده ، أو يقمعه ، أو ببساطة يعجز عن إدراكه . إن الملمح المميز والمقارن لأي نظام اجتماعي مسيطر إنما هو مبلغ دخوله المجال الكامل للممارسات والتجارب فى مجال للاندماج . قد تكون هناك أصقاع من التجربة يكون مستعدا لإهمالها أو الاستغناء عنها : يحددها على أنها خاصة أو يخصصها بوصفها جمالية أو يعممها بوصفها طبيعية . وفضلا عن ذلك فانه عندما يتغير النظام الاجتماعي ، وفقا لضروراته المتطورة ، تكون هذه العلاقات قابلة للتغير . وهكذا فانه في الرأسمالية المتقدمة ، بسبب التغيرات في الصفة الاجتماعية للعمل ، وفي الصفة الاجتماعية للاتصالات ، وفي الصفة الاجتماعية لصنع القرار ، تمتد الثقافة المسيطرة أكثر كثيرا منه في أي وقت مضى في المجتمع الرأسمالى إلى

أصقاع « محجوزة » أو « متخلى عنها » حتى الآن من أصقاع التجربة والممارسة والمعنى . وهكذا فان منطقة التخلل القوي للنظام السائد في جملة العملية الاجتماعية والثقافية تكون الآن واسعة جدا . هذا نفسه يجعل مشكلة النشوء حادة ، ويضيق الهوة بين العناصر البديلة والمعارضة . والبديل ، خاصة في أصقاع تلامس بقوة أصقاعا مهمة للمسيطر ، ينظر إليه في كثير من الأحيان على أنه معارض ، ثم إنه بفعل الضغط كثيرا ما يتحول إليه . وفضلا عن ذلك فانه حتى هنا قد توجد مجالات للممارسة والمعنى تكون الثقافة المسيطرة عاجزة في أية أسس واقعية عن إدراكها ، ربما بتحديد من الخاصية المحددة لهذه الثقافة أو بفعل تشوهها الشديد . إن عناصر النشوء قد تكون مندمجة على الحقيقة ، ولكن على غرار ماتكون الأشكال المندمجة غالبا مجرد صورٍ مطابقة للممارسة الثقافية الطارئة حقيقة . إن أي نشوءٍ مهمٌ ، وراء الشكل المسيطر أو أمامه ، صعب جدا في ظل هذه الشروط ؛ بنفسه وباختلاطه المتكرر بالصور المطابقة للطور المندمج وتجديداته . ورغم ذلك فان حقيقة الممارسة الثقافية الطارئة ، في زماننا وفي كل الأزمان ، تظل صحيحة ، وهي - بالإضافة إلى حقيقة الممارسة المتبقية الفعالة - تعقيدٌ لاغنى عنه للثقافة التي تدعى أنها مسيطرة .

تيرى إيغلتون : « نحو علم للنص »

ليس النص الأدبي « تعبيرا » عن إيديولوجيا ، ولا الايديولوجيا « تعبير » عن طبقة اجتماعية . بل إن النص إنتاج ما للإيديولوجيا ، يكون التمثيل بالإنتاج المسرحي بالنسبة إليه مناسبا في بعض النواحي . فالإنتاجّ المسرحيّ لا « يعبرّ » أو « يعكس » ، أو « يعيد إنتاج» النص المسرحي الذي يبنى عليه ؛ فهو « ينتج النص » ، يحوله إلى كينونة فذة وغير قابلة للاختزال .... والعلاقة بين النص والإنتاج علاقة « عمل » : فالأدوات المسرحية (الإخراج ، مهارات التمثيل إلخ .) تحول « المواد الأولية » للنص إلى نتاج خاص ، لايمكن أن يقدر استقرائيا من تفحص النص نفسه ....

فالتناظر الذي أتابعه إذن يمكن أن يخطط على النحو الآتي :

تاريخ / إيديولوجيا ← نص مسرحي ← إنتاج مسرحي

تاريخ ← إيديولوجيا ← نص أدبي

أي إن النص الأدبي ينتج الإيديولوجيا (وهي نفسها إنتاج) بطريقة مماثلة لعمليات الإنتاج المسرحي في النص المسرحي . ومثلما أن علاقة الإنتاج المسرحي بنصه تكشف العلاقات الداخلية للنص بـ « عالَمه » تحت شكل تكوينه لها ، تشكل علاقة النص الأدبي بالإيديولوجيا تلك الإيديولوجيا على نحو تكشف فيه شيئا من علاقاتها بالتاريخ .

مثل هذا التحديد يثير باستمرار أسئلة مختلفة ، يتصل أولها بعلاقة النص بالتاريخ «الحقيقي » . فبأي معنى يكون صحيحا تأكيد أن « الأيديولوجيا » ، بدلا من التاريخ ، هي موضوع النص ؟ - أو - لنطرح السؤال على نحو مختلف نسبيا : بأي معنى ، إن كان ثمة أي معنى ، تدخل عناصر « الحقيقي » تاريخيا ميدان النص ؟ يظهر جورج لوكاش ، في كتابه « دراسات في الواقعية الأوروبية » أن عظمة بلزاك تكمن في حقيقة أن « الصدق الزائد » لفنه يدفعه إلى تجاوز إيديولوجيته الرجعية وإدراك القضايا التاريخية الحقيقية مجازفا . والإيديولوجيا هنا تدل بوضوح على « وعي زائف » يعوق الإدراك التاريخي الحقيقي ، حاجز يدخل بين الناس وتاريخهم . وبما هو كذلك ، فهو فكرة مبسطة جدا : تعجز عن فهم الإيديولوجيا بوصفها بنية معقدة داخليا تسمح ، من خلال إدخال الأشخاص في التاريخ في مجموعة من الطرائق ، بأنواع ودرجات متعددة لدخول ذلك التاريخ . وهو حقيقة يعجز عن فهم حقيقة أن بعض الإيديولوجيات ، ومستويات الإيديولوجيا ، أكثر زيفا من بعضها الآخر . . . .

ليس النص ، بسماحه لنا بدخول الإيديولوجيا ، هو الذي يلفنا بوهم بسيط . ولاشك في أن السلع ، المال ، علاقات الأجور هي « أشكال استثنائية » للإنتاج الرأسمالي ، لكنها ليست بشيء رغم ذلك إن لم تكن « حقيقية » . . . .

فالتاريخ إذن « يدخل » النص حقيقة ، خاصة النص « التاريخي » ؛ لكنه يدخله تماما بوصفه إيديولوجيا ، بوصفه محددا ومحرفا بفعل غياباته القابلة للقياس . ولايعني هذا أن التاريخ الحقيقي حاضر في النص إلا في شكل متخف ، حيث إن مهمة الناقد تكون عندئذ نزع القناع عن وجهه . والأرجح أن التاريخ « حاضر » في النص في شكل « غياب مضاعف » . ويتخذ النص موضوعا له ، لا الحقيقي ، بل بعض المضامين التي يحيا بها الحقيقي نفسه - مضامين هي نفسها نتاج إلغائه الجزئي . فضمن النص نفسه إذن تغدو الإيديولوجيا البنية المسيطرة ، التي تحدد خاصية بعض المكونات « الحقيقية - الزائفة » وتنظيمها . هذا القلب ،

إن جاز التعبير ، للعملية التاريخية الحقيقية ، الذي بوساطته تبدو الإيديولوجيا في النص نفسه تحدد الحقيقي تاريخيا بدلا من العكس ، يحدد هو نفسه على نحو طبيعي في المرحلة الأخيرة من جانب التاريخ نفسه . وقد يقول المرء إن التاريخ هو الدال الجوهري للأدب ، مثلما أنه المدلول الجوهري . فأي شيء آخر في النهاية يمكن أن يكون المصدر والموضوع لأية ممارسة دالة غير البنية الاجتماعية الحقيقية التي تقدم قالبها المادي ؟ والمشكلة ليست أن مثل هذه الدعوى زائفة ، بل إنها تترك كل شيء كما كان تماما . لأن النص يقدم نفسه لنا بوصفه تاريخيا أقل منه بوصفه فرارا مرحا من التاريخ ، قلبا ومقاومة للتاريخ ، منطقة محررة لحظة تبدو فيها ضرورات الحقيقي متبخرة ، مقاطعة للحرية محصورة داخل عالم الضرورة . ونحن نعرف أن هذه الحرية وهمية تماما - أن النص « محكوم » ؛ لكنها ليست وهمية فحسب بمعنى كونها إدراكا زائفا نقوم به بارادتنا . إن وهم حرية النص جزء من طبيعته - مظهر لعلاقته المفرطة التحديد بالحقيقة التاريخية ...

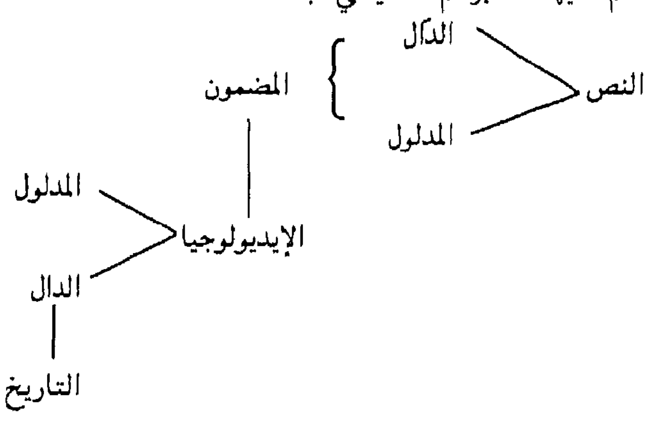
فالتاريخ إذن يؤثر في النص بفعل ميل إيديولوجي يمنح الإيديولوجيا داخل النص نفسه امتيازا بوصفها بنية مسيطرة تحدد تاريخه الخيالي أو « الزائف » . هذا الحقيقي « الزائف » أو « النصي » غير مرتبط بالحقيقي التاريخي بوصفه « تحويلا » متخيلا له . وبدلا من «التحويل التخيلي » للحقيقي ، يكون العمل الأدبي نتاج بعض التمثلات المقدمة للحقيقي في موضوع تخيلي . وإذا ما أبعد التاريخ ، فليس ذلك لأنه يحوله إلى صور متخيلة ، منتقلا من تعشيقة وجودية إلى أخرى ، بل لأن المضامين التي يؤديها في التخيل هي من قبل تمثلات للحقيقة لا الحقيقة نفسها . فالنص نسيج من المعاني والإدراكات والاستجابات التي تكمن في المقام الأول في ذلك الإنتاج التخيلي للحقيقي الذي هو الإيديولوجيا . « الحقيقي النصي » مرتبطٌ بالحقيقي التاريخي ، ليس بوصفه تحويلا تخيليا له ، بل بوصفه نتاج بعض الممارسات الدالة التى مصدرها ومرجعها ، في النهاية ، التاريخ نفسه ....

والصحيح أن بعض النصوص تبدو أكثر اقترابا إلى الحقيقي من بعضها الآخر . إن مستوى «الحقيقي النصّي » في البيت المكشوف Bleak House أكثر سيطرة منه في قصيدة بيرنز «حبي كوردة حمراء ، حمراء My Love is like a red , red rose » مثلا . إذ تنشُد الأولى، بين جملة أشياء ، إيضاح تاريخ محلي جدا ، أما الثانية فتمتلك مرجعا تجريديا إلى حد بعيد . هذا في حين أنه من الواضح ان قصيدة بيرنز ترجعنا إلى بعض صيغ المضمون الإيديولوجي أكثر منه إلى موضوع « حقيقي » ، بحيث إن مسألة ما إذا كان لديه عاشق البتة غير مهمة أبدا طبعا (ويلمع إلى أنها كذلك من خلال شكل القصيدة نفسه) ، ويصدق

الشيء نفسه ، إن لم يكن على نحو أكثر وضوحا ، على رواية ديكنز . أي ببساطة ، إن ديكنز ينشر صيغا خاصة للمضمون (الواقعية) تحتم إبرازًا أكثر لـ « الحقيقي - الزائف » ؛ لكننا لاينبغي أن نقاد بهذا إلى إعداد مقارنات مباشرة بين لندن المتخيلة في روايته ولندن الحقيقية . إن لندن المتخيلة في رواية « البيت المكشوف Bleak House » توجد بوصفها نتاجا لعملية تمثيلية لاتشير إلى « إنكلترا الفيكتورية » بما هي كذلك ، بل إلى بعض من طرائق إنكلترا الفيكتورية في الدلالة نفسها .

.... لانص « يطوع نفسه لمضمونه » ، يخضع دواله signifiers لمدلول signified متميز عنها ؛ وما نحن بصدده ليس العلاقة بين النص ومدلول منفصل ، بل العلاقة بين المضمون النصي (الذي هو « شكل » و « محتوى ») وتلك المضامين الأكثر نفاذا التي نسميها الإيديولوجيا . وهذه ليست تلك العلاقة التي يمكن قياسها تماما بالدرجة التي يقدم بها النص علانية مضامينه ، رغم أن مثل هذه الممارسة في بعض النصوص يمكن أن تنتج حقا علاقة خاصة بالإيديولوجيا ، وتنتج من خلال هذه العلاقة . لأنه .... حتى النص « النثري » يولد - رغم أنه ليس في كل عبارة من عباراته - تلك السيطرة للدال على المدلول التي تعرضها القصيدة . يولدها ببنيته الكاملة - بذلك التوزيع الداخلي لعناصره ، المتميزة بدرجة عالية من الاستقلال النسبي ، الذي لايكون ممكنا إلا لأنه لايمتلك مرجعا خاصا حقيقيا .

يبقى أن نزيل غموضا محتملا بشأن ما يشكل بدقة « مدلول » العمل الأدبي . فالمدلول داخل النص هو ما قد عبرت عنه بـ « حقيقية الزائف » - الأوضاع المتخيلة التي « يدور حولها » النص . لكن هذا الحقيقي - الزائف لايمكن أن يُربَط مباشرة بالحقيقي تاريخيا ؛ إنه إلى حد ما أثر أو مظهر للعملية الكاملة لتقديم المضمون التي يضطلع بها النصُّ . وماتدل عليه تلك العملية الكاملة هو الإيديولوجيا ، التي هي نفسها مضمون للتاريخ . ويمكن إيضاح العلاقات التي نتكلم عليها هنا برسم تخطيطي مبسط :



.... الإيديولوجيا توجد قبل النص ؛ لكن إيديولوجيا النص تحدد وتعمل وتشكل تلك الإيديولوجيا بطرائق لم يعمل فيها النظر مقدما ، إن جاز التعبير ، من جانب الإيديولوجيا نفسها . والإنتاج الخاص للإيديولوجيا الذي يمكن أن نسميه « إيديولوجيا النص » ليس له وجود قبلي : إنه متطابق مع النص نفسه . وما نحن بصدده الآن ، على الحقيقة ، علاقة ثنائية - ليس تلك العلاقة القابلة للتحديد موضوعيا بين النص والإيديولوجيا فحسب ، بل أيضا (وعلى نحو متزامن) تلك العلاقة بوصفها معروضة بتباه أو مكتوبة أو معلنة أو مستورة «ذاتيا » من جانب النص نفسه ...

ولابد إذن من أن نتفحص في الحالة بنيتين مكتوبتين على نحو متبادل : طبيعة الإيديولوجيا التي يعملها النص والصيغ الجمالية لذلك العمل لأن النص قد يعمل إيديولوجيا تتضمن عناصر من الحقيقي ثم في وقت واحد « يحل » تلك العناصر ، كليا أو جزئيا ، من خلال طريقة عملها . وعلى العكس ، فان الإيديولوجيا « المسلوبة القوة » كثيرا قد تحولها الأشكال الجمالية إلى شيء قريب من المعرفة .....

والضامن للنقد العلمي هو علم البني الإيديولوجية . وعلى أساس مثل هذا العلم فحسب يمكن في أية حال تأسيس هذا النقد - من خلال تأكيد معرفة الإيديولوجيا فحسب نستطيع ادعاء معرفة النصوص الأدبية . ولا يعني هذا أن النقد العلمي هو مجرد « تطبيق » للمادية التاريخية في ميدان الأدب . النقد عنصر مميز في نظرية البنى الفوقية ، يدرس القوانين الخاصة لموضوعه الحقيقي ؛ وليست مهمته دراسة قوانين البنى الإيديولوجية ، بل قوانين إنتاج الخطابات الإيديولوجية بوصفها أدبا ...

هذه العلاقة المعقدة للنص بالإيديولوجيا ، التي وفقًا لها لايكون النص ظاهرةً مصاحبة للإيديولوجيا ولا عنصراً مستقلا تماما ، وثيقةُ الصلة بمسألة « بنية » النص . ويمكن أن يقال عن النص إنه يتضمن بنية ، حتى إن كانت بنية لم يشكّلها التناسقُ بل التمزق والتشتت . لأن هذه نفسها تشكّل بنيةً من نوع خاص ، على قدر ما يكون التباينُ والتعارض بين عناصرها المختلفة محددا أكثر منه مبهما . وفضلا عن ذلك فان هذه البنية لايُنظر إليها بوصفها عالما صغيرا Microcosm أو رسالة مشفّرة للإيديولوجيا ؛ فالإيديولوجيا ليست « حقيقة » النص، مثلما لايكون النص المسرحي أبدا « حقيقة » الأداء المسرحي . إن « حقيقية » النص ليست جوهراً بل ممارسة - ممارسة ارتباطه بالإيديولوجيا ، ثم على أساس تلك بالتاريخ . وعلى

أساس هذه الممارسة ، يشكّل النصُّ نفسَه بوصفه بنية : يفكك الإيديولوجيا ليعيد تشكيلها وفق شروطه المستقلة نسبيا ، ليعالجها ويعيد صياغتها في إنتاج جمالي ، في الوقت نفسه الذي يفكك هو نفسه وفق درجات متنوعة بتأثير الإيديولوجيا فيه . بهذه الممارسة التفكيكية يواجه النص الإيديولوجيا بوصفها بنية منظمة نسبيا تضغط على تكافؤاته وعلاقاته الخاصة ، تواجهه بـ « منطق متماسك » مما يشكّل المحيط الخارجي لإنتاج النص لذاته . يعمل النص حينا وفق الضغط المتقلب لهذه التكافؤات وحينا ضده ، ويجد نفسه قادرا على قبول عنصر إيديولوجي في شكل غير معالج نسبيا ، لكنه يستبين عندئذ الحاجة إلى إستبدال عنصر آخر أو إعادة صياغته ، مقاومًا تمرّده ومنتِجا بتلك المقاومة مشكلات جديدة لنفسه . بهذه الطريقة يوقع النص الاضطراب في الإيديولوجيا ليحدث نظاما داخليا يمكن أن يحدث عندئذ اضطرابا جديدا في نفسه وفي الإيديولوجيا . هذه الحركة المعقدة لايمكن تصور أنها « بنية النص » تحول أو تولد « بنية الإيديولوجيا » : لايمكن فهمها إلا بوصفها عملا تبادليا لايتوقف للنص في الإيديولوجيا وللإيديولوجيا في النص ، بناء وهدما متبادلين يقوي فيهما النص دائما تحدد تحديداته . فبنية النص إذن نتاج هذه العملية ، وليست انعكاسا لتخومها الإيديولوجية. وإن « منطق النص » ليس خطابا يضاعف « منطق الإيديولوجيا » ؛ بل هو منطق مركب «عبر » ذلك المنطق الأكثر شمولا .

روزاليند كورد وجون إلس : « إس / زد »

تهدف إس / زد S / Z [١] إلى إيضاح كيف تقدم اللغة النص الواقعي بوصفه طبيعيا . وهي لا تتفحص بنية النص بل عملية بنائه . ويُنْظَر إلى النص على أنه إنتاجيةٌ للمعنى تواصل ضمن نظام محدّد للإحساس : الواقعية . وإن إنتاجية اللغة التي تكشف على نحو مثير فى اللاوعى وفي النصوص الطليعية تعطي ثباتا ، موضعية ، بحيث تعمل على « تعيين » «واقع » . فالواقعية إذن أكثر من « وضع طبيعي » ، إنها ممارسة لتقديم الدلالة تعتمد على القيود التي يفرضها المجتمع على نفسه : بعض النصوص الواقعية ، كالأقصوصة novella المحللة في إس / زد ، تكون قادرة نتيجة لذلك على تقديم هذه القيود في قالب مسرحي .. في بعض المراحل ......

إن سرازين Sarrasine[٢] « نصٌّ قَيْدٍ » من نصوص الواقعية ، نص يستخدم كل آليات الواقعية في تقديم قصة تضفي طابعا مسرحيا على افتراضاتها القبْلية الأساسية . وهكذا فان بارت ، إذ يبني حماليته على ممارسة الكتابة (écriture) ، يُظْهِر الواقعية في صورة ممارسة اجتماعية للتمثيل تستغل تعدد وظائف اللغة بطريقة محددة ....

ولفهم إس / زد بوصفها أي شيء آخر غير منهجٍ شكلي سامٍ (وكل الإشارات تذهب إلى أن هذه هي الكيفية التي تُلُقِّيَت بها في بريطانيا) ، لابد من أن نفهم ماهية الممارسات اللغوية والإيديولوجية التي تنتج هذه الأنواع المختلفة من النص . وعلينا أولا أن نفهم العلاقة بين الواقعية وتعددية وظائف اللغة .

قبل كل شيء ، تؤكّد الواقعية المنتج وليس عملية الإنتاج . وهي تكبح عملية الإنتاج بالطريقة نفسها التي تكبح بها آلية السوق ، التبادلية العامة ، الإنتاج في المجتمع الرأسمالي. فلا يهم من أين يأتي المنتج ، كيف صنع ، الهدف الذي قصد به . كل مايهم هو قيمته بالقياس إلى وسيط عام للتبادل ، المال . على النحو نفسه ، لايهم أن تكون الواقعية نتاج استخدام معين للغة ، نتاج عملية إنتاج معقدة ؛ كل ما يهم إنما هو الوهمُ ، القصة ، المحتوى . فما نقيم له وزنا إنما هو حقيقتها في الحياة ، صحة رؤيتها .... لا ننظر إلى عملية الإنتاج ، بل إلى المنتج ؛ ومن ثم هزة قراءة كتاب غير عادي مثل إس / زد ، التي تخالف الطريقة « الطبيعية » لقراءة النصوص الواقعية ، وتتفحص بدقة الطريقة التي يُنْتَج بها الوهم. يعامل الواقعية بوصفها مظهرا للغة ، وليس اللغة بوصفها مظهرا (بلاغيا) للواقعية.

هذا الكبح لعملية الإنتاج يحدث لأن الواقعية لم تجعل فلسفتها اللغوية الأساسية عملية الإنتاج (حيث يكون تقديم الدلالة إنتاجا للمدلول من خلال عمل سلسلة دالة) ، بل عملية التطابق : حيث يعامل الدّال على أنه مطابق لمدلول (موجود من قبل) . الدال والمدلول يُفْهَمان بصفتهما ملتقطين معا في عملية الإنتاج ، يعاملان على أنهما متكافئان : الدّال مجرد مكافئ لمفهومه المنشأ من قبل . يلوح كأنه ليس من شأن اللغة أن تنشئ هذا المفهوم ، بل تعبر عنه أو توصله فحسب « لايبدو أن الدالّ والمدلول يتحدان فحسب ، بل في هذه المعمعة يبدو الدّالّ متلاشيا أو يغدو شفافا بحيث يدع المفهوم يحضر بنفسه ، كما لو كان لايشير إلا إلى حضوره » (دريدا ، المواقف Positions ، الصفحات ٣٢ - ٣٣)[٣] .

تعامل اللغة كأنها تحل محل العالم الواقعي ، تكون مطابقة له . ومهمة الكتابة الواقعية ، وفقا لفلسفتها ، أن تكون مكافئة للواقع ، أو تحاكيه . هذه « المحاكاة » أساس الأدب الواقعي ، واسمها التقني هو « المحاكاة mimesis ، التقليد mimicry » . الأساس الكامل للمحاكاة أن الكتابة مجّردُ نسخٍ للواقعي ، نقله إلى وسيط لايوجد إلا في صورة ممارسة طفيلية لأن الكلمة مطابقةٌ للعالم الواقعي ، مكافئة له . الواقعية تضفي مسحة طبيعية على طبيعة العلامة ؛ لأن فلسفتها هي فلسفة التطابق بين الدال والمدلول على مستوى النص الكامل على قدر ماهو على مستوى الكلمة المفردة ....

إن التطابق بين الدال والمدلول الذي يقام في الكتابة الواقعية هو الشرط القبلي لقدرتها على تمثيل رؤية محتملة ، طبيعية مقبولة للعالم . وهو لايعني أن الكتابة كلها شفافة على الإطلاق ، بل يعني أن القص ، الخطاب المسيطر ، قادر على ترسيخ نفسه بوصفه حقيقة . لايظهر القص على أنه صوت المؤلف ؛ يظهر مصدره في صورة الواقع الحقيقي الذي يتكلم . أما قيمة الخطابات الأخر في النص (كلام شخصيات مختلفة ، أوصاف عمليات ذاتية ، الخ.) فتقاس على صوت الحقيقة هذا . وهكذا ينشأ تقييم عام للخطاب في الكتابة . القيمة المطلقة هي قيمة الحقيقة نفسها ، ويحرز خطاب القص هذه بايجاد تطابق بين الدال والمدلول . ومن ثم تتضمن الخطابات الأخر في النص درجات مختلفة من الحقيقة أو لا تتضمن أي قدر . وبهذا الوضع من السيطرة ، المبنى على مكافأة القص للواقع ، يستطيع القص إذن أن يعزو خاصيات للمصدر إلى الخطابات الثانوية ، مظهرا أنه يتضمن خاصية للمصدر في الواقع . وهكذا فان أجزاء الكتابة يمكن عزوها باطمئنان إلى شخصية أو أخرى . ومثلما سنرى في تحليل إس / زد ، ينشئ القص أيضا الموقعية الأساسية لهذه الشخصيات ، باقامة تعارضات تضادّية بينها ، يوجد نظاما للأمكنة المنفصلة ذات التحديد المتبادل .

يعمل السرد الواقعي على كشف عالم من الحقيقة ، عالم دون تناقضات ، عالم متجانس للمظهر المؤيد بالجوهر . لكنه كما أوضح ستيفن هيث Stephen Heath في تحليله الواعد لفيلم « لمسة شر Touch of Evil » (سكرين Screen ، المجلد ١٦ ، الأعداد ١ ، ٢) ، لابد من أن تكون عملية القَصّ نفسُها تعبيرا عن التعارض وتغاير الخواص : رغم أن القصّ بوصفه مُنْتَجا يعرض عالما متناغما من الحقيقة ، فان عملية العرض هي تعبيرٌ متواصل عن التناقض الذي سيكون تقريبا مغلقا في النهاية ...

عملية القص هذه ، التي تبدأ وتنتهي بالتجانس ، تعتمد على « إدراج الذات بوصفها مكان وضوحها » (نفسه ، العدد ٢ ، ص ٩٨) . العملية بتمامها توجه نحو مكان القارئ : في سبيل أن تكون واضحة ، على القارئ أن يتخذ موقفا ما بشأن النص . هذا الموقف هو موقف التجانس ، الحقيقة . يدعو القص الذات إلى اعتداد عملية السرد افتتاحا مؤقتا ، يعتمد على الإقفال الذي تتوقع الذات أنه الشرط الحقيقي للمتعة . وإبتغاء أن يكون السرد واضحا تماما لابد من أن تعُدّ الذاتُ خطاب القص خطابا لنشر الحقيقة . ينبغي أن تعمل الذات تطابقا بين الدال والمدلول : وكما سنرى ، إن بنية الذات بوصفها متجانسة في الإيديولوجيا تضعها في موقف خيالي من التسامي على هذا النظام . وهكذا تبنى الذات على نحو لايشك فيها خلال تدفق النص (شيء يعد « ردُّ فعل شاذا ») ؟ ولا تلقى في العملية خلال انزلاق الدوال الذي يلغي الموقعية الاجتماعية ، كما هي الحال في النص الطليعي . يضع القص الذات في مكان هو نقطة وضوح فعاليته : تكن الذات عندئذ في موقع الملاحظة ، الفهم ، التركيب . إن ذات القص ذات متجانسة ، مثبتة بعلاقة المراقبة ....

هكذا تتضمن الواقعية ملمحين أساسيين : المحاكاة ، محاكاة الواقع المبنية على تثبيت تطابق الدال / المدلول ، ثم تطبق الخطابات حول هذه مما يضع الذات في مكان السيطرة . لكن هذه الآليات تجري في عدد كبير من النصوص المختلفة ، وتدعمها ممارسة القراءة والكتابة . ومن ثم كيف تجد الواقعية سندها الاجتماعي ، كيف تظهر متعددة ومتغيرة دائما ، بوصفها الصيغة « العفوية » المباشرة للكتابة والقراءة ؟ إن ممارسة القراءة والكتابة تحددها الأشكال الكبيرة للسلوك ، الموقف الأساسي للمجتمع الرأسمالي : القراءة استهلاك ، والكتابة استخدام وسيلي للغة ليس غير . والقراءة من حيث هي استهلاك تفترض مقدما أن يقرأ النص مرة واحدة ، لمحاكاته للواقع ....

إن طريقة الكتابة المكملة لهذه الصيغة من القراءة الاستهلاكية هي طريقة écrivance ، استخدام وسيلي للغة . إنه استخدام للغة يعيد إلى الذاكرة ذخيرةً هائلة من الأصداء من نصوص مشابهة ، سَبْك مشابه ، ملاحظات ، مواقف ، خاصيات . هذه العملية ليست عملية تكرار صرف إذن ، بل هي استغلالٌ محدود لتعدّدية وظائف اللّغة ، من خلال عملية منظمة من الإصْداء ، والاستدعاء . وقد وضعت كريستيفا مصطلح « التناص intertextuality » لهذه العملية ...

يرى بارت خمسة أشكال للإيحاء ، خمسة أنظمة شفرية تنظّم وضوح سرازين Sarrasine .. اثنان من الأنظمة الشفرية مسؤولان عن إعطاء النص دفْعَه الأمامي ، تحريكه من نقطة إلى أخرى ، نحو نهايته المحتومة . وهذان هما النظام الشفري « البروياريتي Proiaretic » والنظام الشفري « التأويلي hermeneutic » .... وتقدّم ثلاثةُ أنظمة شفرية أخر الإعلام الأساسي ، تنتج الإيحاءات اللازمة لإتمام وضوح النص . وهذه هي النظام الشفري الثقافي ، والنظام الشفري الدلالي ، والنظام الشفري الرمزي . ومن هذه الثلاثة ، يُعَدّ النظام الشفري الرمزي the symbolic code الأكثر استعصاء على الفهم ، لأنه مصدر الاضطراب في سرازين Sar-rasine ولأنه يعتمد على التحليل النفسي اللاكاني *.

أما النظام الشفري الثقافي the cultural code فهو الطريقة التي يشير بها النص خارجيا إلى معرفة عامة (في الفن ، الطب ، السياسة ، الأدب ، الخ . ، وكذا إلى المثل السائر والعبارات المحفوظة) . فهو عالم « الأساطير » الإيديولوجيا عندما يُعَدّ نظاما من الفِكَر ... وإن تمازج الإشارات في هذا النظام الشفري يشكل الإحساس بحقيقة الكتاب ؛ لأن هذه الفِكَر نفسها تشكّل الطبيعي ، المحاكي للواقع في ثقافتها . فهي ما يعرفه كلُّ شخص ، على نحو طبيعي .

وأما النظام الشفري الدلالي the semic code فيتعامل مع المميزات ، ما إذا كانت نفسيّة، أو متعلقة بالشخصية أو بالمناخ العام . وتحديدها مرحلة مهمة في إيقاف لعب المعنى.. هذه الخاصيات منثورة في النص كله ، وهي تعلق برمز من خلال تجميع نفسها حول اسم ...

والنظام الشّفري الرمزي هو الميدان الذي تُرْسَم فيه الموقعية الأساسية للنص والقارئ . وفي النص الواقعي ، تشكّل المواقع لزاما وفقا لأسس التحليل النفسي . وفي مستهل إس / زد يبين بارت كيف أن بعض أعضاء الوحدات الدلالية (داخل / خارج ؛ حار / بارد) تنتظم في مقابلة بلاغية antithesis تقدم الموقعية الأساسية للنص : إما ذكريًا وإما أنثويًا . ولا موقع يمكن أن يوجد بينهما أو خارجهما : إنهما الموقعان العاديان (اللذان يبنيان إيديولوجيًا) للمجتمع . ومن هنا فان صدمة زامبينيلا Zambinella هي الخصاء : إن إدخال خَصِيٍّ ، يزيد التباعد بين العناصر المتنافرة للمقابلة ذكري / أنثويّ ، يُدخل الاضطراب إلى اللغة والمواقع التي تبنيها .

* نسبة إلى لاكان .

ولكن ليس الحيلة البلاغية وحدها التي تقدم الموقعية . وعادة ، هذا هو التعبير النصي «عن المحور الحيوي للجنسين (الذي سيحملنا ، بحماقة تامة ، على إدخال النساء جميعا في الصّنف نفسه) » (إس / زد ، ص ٣٥) . هذه العلاقة للمواقع تتحدد حول « عنده » قضيب phallus و « ليس عنده » قضيب ، الذي هو حسب رأي لاكان العلامةُ التي يُقام حولها جدلُ تطابقات الذات . ذلك لأن القضيب يعمل على أنه دالٌّ مرجعه النظام الثقافي . وباتخاذ المواقع حوله يحقّق الاقتراب من الرمزي . وتتجمع العلاقات الجنسية حول الرمز القضيبي ، وتثبت مواقع التبادل من خلال التطابقات التي تقوم بها الذات بالنسبة إليه ....

يُظْهِر إس / زد كيف يدخل « نص القيد » الاضطراب إلى الموقعيات التي تعول عليها تمثيلات المجتمع البرجوازي ، الموقعيات التي تضاف إليها هذه التمثيلات . ومهما يكن ، فان نص القيد هذا لايمكن إلا أن يصب في قالب تمثيلي وجود الموضوعية والتمثيل . وإن خطاب الماركسية والتحليل النفسي هو الذي يستطيع أن يبرزها بوصفهما أشكالا من ترتيب فعالية الإنتاج . ويبين التحليل النفسي كيف أن مواقع الذات التي لابد منها للإسناد تُبنى في تفاعل الدوافع الجسدية والخارجي المتناقض للاجتماعية . ويوضح كيف أن الدنو من اللغة هو اللحظة الحاسمة في تشكيل هذه الذات التي تكون قادرة على المشاركة في العمليات الاجتماعية للتبادل ، والاتصال ، وإعادة الإنتاج . وتوضح الماركسية كيف تكون موقعية التبادل ثباتًا ضروريا (« علاقة تعاقدية ») ضمن عملية اجتماعية صاغها تمفصل الممارسات الاقتصادية والسياسة والإيديولوجية . وبالإضافة إلى ذلك تبين الممارسة الإيديولوجية أن هذه الموقعية تقدم للذات ضمن صيغة تمثيل . هذا الثبات للمواقع بالنسبة إلى الذات يمكن أن يرى أنه جزء من العملية المحللة في التحليل النفسي . لقد كان البحث في اللغة (الذي هو المفتاح للإيديولوجيا وللإنشاء المتزامن للواعي واللاواعي) هو الذي جعل من الممكن تطوير هذا الصقع من أصقاع النظرية .

الحواشي :

١ - [المحرر] أقصوصة لبلزاك حللها رولاندبارت في كتابه إس / زد S / Z . أرقام الصفحات تعود إلى الترجمة التي قام بها رتشارد ميلر (لندن ، ١٩٧٠) .

٢ - [المحرر] الإشارة إلى جاك دريدا ، المواقع Positions (باريس ، ١٩٧٢) .

فريدريك جيميسون : « في التفسير : الأدب بوصفه فعلا رمزيا من وجهة اجتماعية »

سيُظهر هذا الكتاب أسبقية التفسير السياسي لنصوص الأدب . وهو لايتصور المنظور السياسي بوصفه منهجا تكميليا ، ليس بوصفه مساعدا اختياريا لمناهج تفسيرية أخر شائعة اليوم – منهج التحليل النفسي أو النقد القائم على الأسطورة ، أو الأسلوبي ، أو الأخلاقي ، أو البنيوي – بل بوصفه الأفق الأساسي لكل قراءة وكل تفسير .

وهذا بوضوح موقف أكثر تطرفا من الادعاء المعتدل ، المقبول حتما من جانب كل إنسان ، الذي يذهب إلى أن بعض النصوص تتضمن رنينا اجتماعيا وتاريخيا – وحتى سياسيا أحيانا. طبيعي أن التاريخ الأدبي التقليدي لم يحظر دراسة موضوعات من قبيل الخلفية السياسية الفلورنسية لدى دانتي ، أو علاقة ملتون بالانشقاقيين ، أو الإلماعات التاريخية الإيرلندية لدى جويس . وسأحاول أن أثبت ، في أية حال ، أن مثل هذه المعرفة – حتى عندما لا تكبح ثانية ، كما هي في معظم المراحل ، بتصورٍ مثالي لتاريخ الفكر – لاتقدم تفسيرا قائما بذاته، بل في أحسن الأحوال شروطه القبْلية (التي لاغنى عنها) .

واليوم فان هذه العلاقة الأثرية تماما بالماضي الثقافي تمتلك نظيراً جدليا ليس هو ، جوهريا ، أكثرَ إقناعا ؛ أعني مَيْلَ معظم النظرية المعاصرة إلى إعادة كتابة نصوصٍ مختارة من الماضي على أساس جماليته الخاصة ثم ، على نحو خاص ، على أساس تصور حداثي (أو ، على نحو أكثر دقة ، مابعد الحداثي) للغة ....

هذا الاختيار غير المقبول ، أو الربط الإيديولوجي المزدوج ، بين الأثرية antiquarianism وتحديث « اللياقة » أو العَرْض يُظْهِر أن المآزق القديمة للتاريخية – خاصة مسألة المطالبات بآثار باقية من مراحل موغلة وحتى مهجورة في الماضي الثقافي في حاضر مختلف ثقافيا – لا تذهب بعيدا لأننا نختار أن نتجاهلها . أما افتراضُنا القبْليّ ، في التحليلات التي تأتي بعدُ ، فسيتمثل في أن فلسفةً حقيقية للتاريخ هي وحدها التي تستطيع أن تحترم خصوصية الماضي الاجتماعي والثقافي واختلافه الأساسي إبان كشفها تماسكَ جدله وعواطفه وأشكاله وأبنيته وتجاربه وصراعاته ، مع مثيلات هذه في يومنا الحاضر ....

أما موقفي هنا فهو أن الماركسية وحدها تقدم حلا متماسكا من الوجهة الفلسفية وقسريا من الوجهة الإيديولوجية لمعضلة التاريخية التي أثيرت قبل . الماركسية وحدها يمكن أن تعطينا وصفا كافيا للسر الجوهري للماضي الثقافي ، الذي ، مثل تيرسياس يشرب الدم ، يعاد من لحظة إلى أخرى إلى الحياة والدفء ويسمح له مرة أخرى بالتكلم ، وبالقاء رسالته التي نسيت منذ أمد بعيد في محيط غريب عنه تماما . هذا السر لايمكن أن يمثل ثانية إلا إذا كانت المغامرة البشرية واحدة ؛ هكذا فحسب - وليس من خلال هوايات الأثرية أو إسقاطات الحداثيين - نستطيع أن نلمح الادعاءات الأساسية علينا لمثل هذه المسائل التي ماتت منذ أمد بعيد بوصفها البديلَ الموسمي لاقتصاد قبيلة بدائية ، النقاشات الغاضبة حول طبيعة الثالوث الأقدس ، النماذجَ المتضاربة لدولة المدينة polis في الإمبراطورية الكونية ، أو ، بتعبير أقرب إلينا في العهد ، البرلمان المغبر والجدل الصحفي للدول القومية في القرن التاسع عشر . هذه المسائل لايمكن أن تسترد إلحاحها الأصلي بالنسبة إلينا إلا إذا أعيدت حكايتها ضمن وحدة قصةٍ جماعية كبيرة واحدة ؛ إلا إذا رُئِيت ، في شكلٍ منكَّرٍ ورمزيٍّ في أية حال ، بوصفها إسهاما في موضوع جوهري واحد - ففي الماركسية يكافح الجماعي لانتزاع عالم الحرية من عالم الضرورة ؛ إلا إذا فهمت بوصفها أحداثا حيوية في حبكة واحدة فسيحة غير مكملة : «تاريخ المجتمع الموجود كله حتى اليوم هو تاريخ الصراعات الطبقية : فالحر والعبد ، الشريف والضعيف ، السيد والعبد ، رئيس النقابة والعامل المياوم - باختصار ، المضطهِد والمضطهَد - وقفوا في معارضة دائمة فيما بينهم ، واصلوا قتالا لم يتوقف ، مخفيا حينا وعلنيًا حينا آخر، قتالا يختم دائما إما باعادة بناء ثوري للمجتمع على الجملة وإما بالدمار العام للطبقات المتنافسة »[١] . وباستبانة آثار ذلك السَّرد المتَّصل ، وبارجاع الحقيقة المقموعة والمدفونة لهذا التاريخ الأساسي إلى سطح النص ، تجد عقدةُ اللاوعي السياسيِّ عملَها وضرورتها .

ومن هذا المنظور فان التمييز الفعال الملاثم بين النصوص الثقافية التى تكون اجتماعيةً وسياسية وتلك التي ليست كذلك يغدو شيئا أسوأ من خطأ : أي أمارةً وتعزيز لإضفاء طابع مادي على الحياة المعاصرة وتشخيصها ..... وتخيُّلُ أنه يوجد هناك سابقا عالم للحرية ، مبْعَدٌ عن كلية وجود التاريخ والتأثير العنيد للاجتماعي - سواء أكان عالم التجربة المجهري للكلمات في النص أو عالم النَّشَوات والانشدادات في الأديان الخاصة المختلفة - ليس إلا تقوية لقبضة الضرورة فوق كل المناطق المحجوبة التي تنشدُ فيها الذاتُ الفردية ملجأً ، في

ملاحقة مشروع للنجاة فردي صرف ، ونفسيٌّ صرف . والتحرُّر الحقيقي الوحيد من مثل هذا التقييد إنما يبدأ بالاعتراف بأنه ليس ثمة ماهو غير احتماعي وتاريخي – الاعتراف ، حقيقة ، بأن كل شيء هو « في التحليل الأخير » سياسي .

إن تأكيد اللاواعي السياسي يفترض أن نباشر مثل هذا التحليل الحاسم ونكتشف الممرات المتعددة التي تقود إلى كشف النتاجات الثقافية بوصفها أفعالا رمزية من الوجهة الاجتماعية. وهو يبرز تفسيريّا hermeneutic منافِسًا لتلك التي أحصيت قبلُ ؛ لكنه يفعل هكذا ، كما سنرى ، ليس من خلال إنكار مكتشفاتها بقدر ماهو من خلال إظهار أسبقيته الفلسفية والمنهجية الأساسية على أنظمة شفرية تفسيرية أكثر تخصّصًا وذات تبصّرات محدودة استراتيجيا بأصولها السياقية على قدر ماهي محدودة بالطرائق الضيقة أو المحلية التي تفسّر بها أو تنشىء موضوعاتِ دراستها .

ورغم ذلك فان وصف القراءات والتحاليل المتضمَّنة في العمل الحاضر على أنها تفسيرات كثيرة جدا ، تقديمها على أنها إيضاحات كثيرة جدا في بنية تفسيريٍّ جديد ؛ هو الآن إعلان لبرنامج جدليّ تام ، ينبغي حتما أن يتوصّل إلى وفاقٍ مع المناخ النقديّ والنظريّ المعادي جدا لهذه الشعارات . ويتضح على نحو متزايد ، مثلا ، أن النشاط التأويلي أو التفسيري hermeneutic or interpretive غدا أحد الأهداف الجدلية الأساسية لما بعد البنيوية المعاصرة في فرنسا ، التي مالت – تدعمها في ذلك سلطة نيتشه بقوة – إلى مطابقة مثل هذه الأعمال بالتاريخية ، خاصة « بالديالكتيك » وتحديده لقيمة الغياب والسّلب ، وتأكيده ضرورة التفكير الاختزالي وأسبقيته . سأُقِرّ هذه المطابقة ، هذا الوصف للصلات والمضامين الإيدبولوجية للمثل الأعلى للفعل التفسيري أو التأويلي ، لكنني سأبيّن أن النقد موضوع في غير مكانه ....

..... وإننا إذ ندع جانبا الآن إمكانية أي نقد جوهري حقيقة سنفترض أن النقد الذي يسألٍ السؤال : « ماذا يعني ؟ » يشكّل شيئا من قبيل عملة مجازية تعاد فيها كتابة النص ثانية على نحو منظم على أساس نظامٍ شفري أساسي مسيطر أو « مثالٍ محدد جوهريا » .

وفقًا لهذا الرأي ، إذن ، يستلزم كلُّ « تفسير » بالمعنى الأدق تحويلا إكراهيا ودقيقا للنص المقدَّم إلى مجاز في نظامه الشّفْري المسيطر أو « مدلوله المتعالي » : الشك الذي وقع فيه التفسير منسجم إذن مع سوء السمعة الذي صُبّ على المجاز نفسه .

وفضلا عن ذلك فان فهم التفسير على هذا النحو هو اكتساب للأدوات التي نستطيع بها أن نحمل ممارسة تفسيرية ما على أن تقف وتظهر اسمها ، تفشي دون تردد نظامها الشفري المسيطر وبذلك تكشف أسسها الميتافيزيقية والإيديولوجية . ولن يكون ضروريا في الجو العقلي الحاضر أن نناقش الموقف الذي يذهب إلى أن كل شكل للممارسة ، بما في ذلك النوع النقدي الأدبي ، يتضمن ويفترض مقدما شكلا للنظرية ؛ ذلك أن التجريبية ، سراب الممارسة غير النظرية تماما ، تناقضٌ في المصطلحات ؛ ذلك أنه حتى الأنواع الأكثر منهجية من التحليلات الأدبية أو النصية تحمل شحنةً نظرية يكشفها إنكارها بوصفها إيديولوجية .... وسأمضي هنا إلى أبعد من هذا ، وأحاول إثبات أنه حتى القراءات المنهجية الأكثر نزاهة لـ «النقد الجديد New Criticism » قد جعلت عملها الجوهري والأساسي نشر هذه الرؤية الخاصة لماهية التاريخ .

والحق أنه يصعب تصورُ نموذج فعّال لعمل اللغة ، و طبيعة الاتصال أو الحدث الكلاميّ ، والقوى المحركة للتغيّر الشكليّ أو الأسلوبيّ ، مما لا يتضمّن فلسفة كاملة للتاريخ ...

إن التفسير بالمعنى الضيق للكلمة - أي ما سميناه كتابة ثانية « قوية » تمييزا له عن الكتابة الثانية الضعيفة في الأنظمة الشفرية الأخلاقية ، التي تبرز جميعا بطرائق متباينة فكرا مختلفة عن وحدة الوعي وتماسكه - يستلزم دائما ، إن لم يكن تصورا للاوعي نفسه فعلى الأقل عندئذ ، آلية ما للإخفاء أو الكبح على أساسها سيكون مفهومًا البحث عن معنى متوار وراء معنى واضح ، أو الكتابة الثانية للفئات السطحية للنص باللغة القوية لنظام شفري تفسيري أساسي . ولعل هذا هو مكان الرد على اعتراض القارئ العادي ، عندما يواجه بتفسيرات مفصّلة وبارعة ، في أن النص يعني تماما مايقوله .

لسوء الحظ لم يغمض مجتمع من المجتمعات البتة وبطرائق عديدة جدا كما أغمض مجتمعنا ، هذا الذي أتخم حقيقة بالرسالة والإعلام ، أداتي الإغماض الحقيقيتين (فاللغة أعطيت لنا ، كما يعبّر عن ذلك تاليراند Talleyrand لكي نُواري فِكَرنَا) . ولو قدر أن يكون كل شيء شفافا فلن يكون ممكنا أن تكون هناك إيديولوجيا ، ولا سيطرة أيضا : واضح أن تلك ليست حالنا . لكنه فوق الحقيقة المجردة للإغماض ووراءها ، علينا أن نشير إلى المشكلة الإضافية المستلزمة في دراسة النصوص الثقافية أو الأدبية ، أو بتعبير آخر في دراسة أشكال السرد جوهريا : لأنه حتى لو أخذت اللغة المنطقية حرفيا ، فان هناك دائما ، وعلى نحو أساسي ، مشكلة حول « معنى » السرد بما هو كذلك ؛ والمشكلة بشأن التخمين

والصياغة اللاحقة لـ « معنى » هذا السرد أو ذاك مسألة تأويلية ، تتركنا منهمكين بقوة في تحقيقنا الراهن على غرار ما كنا عندما أثير الاعتراض ...

إن نمط التفسير المقترح هنا يفهم على نحو أكثر إقناعا بوصفه كتابة ثانية للنص الأدبي على نحو يمكن أن يرى فيه الأخير نفسه بوصفه كتابة ثانية أو بناء ثانيا لنص ثانوي subtext تاريخي أو أيديولوجي سابق ، ومفهوم دائما أن « النص الثانوي » ليس حاضرا في حد ذاته مباشرة ، ليس حقيقة خارجية من حقائق الفطرة السليمة ، ولا حتى السرد التقليدي للمختصرات التاريخية ، بل ينبغي أن يبنى هو نفسه ثانية على هدي الواقع . فالحدث الأدبي أو الجمالي يستضيف دائما إذن علاقة فعالة ما بالواقعي : رغم أنه ابتغاء أن يفعل هكذا لايمكنه ببساطة أن يسمح » للواقع » بأن يستمر على نحو خامل في وجوده الخاص ، خارج النص وبفتور . إن عليه بدلا من ذلك أن يجتذب الواقعي إلى نسيجه الخاص ، وإن المفارقات الأساسية و المشكلات الزائفة لعلم اللغة ، و الأكثر شهرة لعلم الدلالة ، يمكن أن تعاد إلى هذه العملية ، التي وفقا لها ترتب اللغة لحمل الواقعي داخلها على أنه نصها الثانوي الجوهري أو الباطني . ويمكن القول بتعبير آخر إنه على قدْر مايكون الحدث الرمزي – ما سيفصله بيرك على أنه « حلم » أو « صلاة » أو « خريطة »[٢] – بعيدا عن عمل شيء للعالم ، فان ما نسميه « العالم » ينبغي أن يقع داخله ، بوصفه المحتوى الذي ينبغي أن يمسك به داخله لكي يخضعه لتحول الشكل . وهكذا يبدأ الحدث الرمزي بولادة سياقه وإنتاجه في لحظة النشوء نفسها التى يرجع فيها عنه ، مقيما قدرته بنظرة إلى مشاريعه في التحول ، والمفارقة التامة فيما سميناه هنا النص الثانوي يمكن تلخيصها في هذا : أن العمل الأدبي أو الموضوع الثقافي يوجد ، كما لو أن ذلك يحدث لأول مرة ، ذلك الموقف نفسه الذي هو في الوقت نفسه رد فعل له أيضا . وهو يفصل موقفه ويصبه في قالب نصي ، وبذلك يقوي ويديم وهم أن الموقف نفسه لم يوجد قبله ، وأن ليس هناك إلا النص ، وأن لم تكن هناك أية حقيقة خارج النص أو داخله في سياقه قبل أن يولّدها النص نفسه في صورة عملٍ وهمي . ولا ينبغي للمرء أن يحاول إثبات حقيقة التاريخ : فالضرورة ، على غرار حجرة الدكتور جونسون ، تفعل لنا ذلك . وذلك التاريخ – « العلة الغائبة » عند ألتوسير ، و « الواقعي » عند لاكان – ليس نصا ، لأنه ليس سرديا وليس تمثيليا في جوهره ؛ على أن ما يمكن أن يضاف في أية حال إنما هو شرط أن التاريخ لايمكن الحصول عليه إلا في شكل نصي ، أو بتعبير آخر ، لايمكن تناوله إلا من خلال إعادة صبه في قالب نصي سابق . ومن ثمّ فان الإصرار على أحد البُعْدين المتلازمين وغير المتكافئين للحدث الرمزي دون الآخر : زيادة تأكيد الطريقة الفعالة التي يتعرّف بها النص نصه الثانوى (لنقل افتراضيّا ، ابتغاء الوصول إلى الاستنتاج الانتصاريّ الذي مفاده

أن « المقصود referent » لايوجد ؛ أو من وجهة أخرى تأكيد الوضع الخيالي للحدث الرمزي على نحو كامل بحيث يضفي طابعا ماديا على أساسه الاجتماعي الذي لم يعد يفهم الآن بوصفه نصا ثانويا بل مجرد مفترضٍ خامل « يعكسه » النص سلبيا أو تخييليا - {نقول} إن زيادة تأكيد أيٍّ من هذه الوظائف للحدث الرمزي على حساب أخرى لابد من أن تنتج إيديولوجيا صرفه ، سواء أكانت - كما في البديل الأول - إيديولوجيا البنيوية ، أم - في الثاني - إيديولوجيا المادية الرائجة ....

التاريخ إذن تجربة الضرورة Necessity ، وهذه وحدها التي يمكن أن تدرك مقدما تقديمه للفكر وإضفاءه الطابع المادي بوصفهما مجرد موضوع للتمثيل أو بوصفهما نظاما شفريا مسيطرا واحدا بين أنظمة أخر كثيرة . والضرورة في ذلك المعنى ليست نمطا للمحتوى ، بل «شكلا » عنيدا لأحداث ؛ إنها إذن صنف سردي في المعنى الواسع للاواع سياسي سردي تماما نوقش هنا ، إعادة صبٍّ للتاريخ في قالب نصي a retextualization of History لا تقترح التاريخ بوصفه تمثيلا جديدا أو « رؤية » محتوى جديدا ، بل بوصفه الآثار الشكلية لما يسميه ألتوسير ، متابعا في ذلك سبينوزا ، « العلة الغائبة » . وحين يتصور التاريخ في هذا المعنى، فانه يكون ذلك الشيء الذي يؤلم ، الذي يصدم الرغبة ويفرض قيودا قاسية على الشخص وتطبيقا عمليا جماعيا ، تتحول « خدعه » إلى صور مروعة وساخرة لإلغاء قصدها المعلن . لكن هذا التاريخ لايمكن أن يفهم تماما إلا من خلال آثاره ، وليس مباشرة في صورة قوة أضفي عليها طابع مادي . وهذا حقيقة هو المعنى الجوهري الذي لايحتاج فيه التاريخ بوصفه موضوعا وأفقا لايمكن تخطيه إلى تبرير نظري خاص : وربما نكون متأكدين من أن ضروراته المنفرة لن تنسانا ، أيا كانت درجة إيثارنا تجاهها .

الحواشي :

{ أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل }

١ - كارل ماركس وفريدريك إنجلز ، « البيان الشيوعي » في مؤلف كارل ماركس ، « في الثورة On Revolution » إعداد س . ك . بادوفر وترجمته (نيويورك ، ١٩٧١) ، ص ٨١ .

٢ - كنث بيرك ، « فلسفة الشكل الأدبي The Philosophy of Literary Form » (بيركلي ، كاليفورنيا ، ١٩٧٣) ، الصفحات ٥ - ٦ ؛ وانظر لي « الإشارة الرمزية ، أو كنث بيرك والتحليل الإيديولوجي Symbolic Inference; or, Kenneth Burke and Ideological Analysis ، في البحث النقدي Critical Inquiry ، ٤ (١٩٧٨) ، الصفحات ٥٠٧ - ٥٢٣ .

١٧ - النقد النسائي

أحد التطورات الرئيسة في الدراسات الأدبية في عشرين السنة الماضية أو ماقاربها هو ظهور النقد النسائي ، على مستوى النظرية والتطبيق وبداية عكس النقد النسائي الأهداف السياسية لنظرية المساواة بين الجنسين feminism حيث حكم على المؤلفين والنصوص وفقا لمقدار مسايرتهم للإيديولوجيا النسائية . وتتبنى مدرسة « صور النساء images of wom-en » للنقاد النسائيين وجهة النظر هذه وتهتم خاصة بكيفية تمثيل الشخصيات النسائية في الأدب . وتعد جوزفين دونوفان Josephine Donovan إحدى الممثلات البارزات لهذه المدرسة ونجدها في مقالها المثبت هنا تذهب إلى أنه فيما يتصل بالنقد النسائي ليس ثمة فصل بين المظاهر الجمالية والأخلاقية في النصوص الأدبية حتى لو عنى هذا الحكم على نحو معاد على أعمال رئيسة في الحضارة الغربية مثل الأوديسة Odessey لهوميروس ، والكوميديا الإلهية Divine Comedy لدانتي ، وفاوست Foust لغوته .

يتمثل الاهتمام المهم الآخر للنقد النسائي في كتابات النساء . وتدافع إلين شوالتر Elaine Showalter عن « نقدٍ نسائي gynocriticism » ، تكون فيه اهتمامات المرأة بوصفه كاتبة على قدر كبير الأهمية . وتحاول أن تثبت أن منهج « المرأة قارئةً » لدى نقاد من قبيل أولئك الذين ينتمون إلى مدرسة « صورة النساء » منهجٌ قاصر لأنه يركز على رؤى الذكور للإناث . وهي تنتقد أيضا محاولة بعض النقاد النسائيين المواءمة بين المفاهيم الماركسية وما بعد البنيوية وبين النظرية النسائية . وخلافا لهذا تظهر إليزابث ا . ميس Elizabeth A . Meese أن النقد الأدبي النسائي ينبغي أن يفيد من آراء مفكر مما بعد البنيوية مثل فوكو وآراء المنظرين النسائيين الفرنسيين مثل لوس إريجراي Luce Irigaray في التصدي على أساس سياسي للإيديولوجيا التي تحكمُ بنى السلطة التي هي جوهرية بالنسبة إلى « الجماعات التفسيرية » التي يسيطر عليها الذكور .

للقراءة الموسعة :

Josephine Donovan (ed.), Feminist Literary Criticism : Explorations in The ory (Lexington, Kentucky, 1975).

Mary Eagleton (ed.), Feminist Literary Theory : A Reader (Oxford, 1986).

Maggie Humm, Feminist Criticism (Brighton, 1986).

Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds), New French Feminisms · An Anthology (Brighton,1981)

Juliet Mitchell, Woman : The Longest Revolution . Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis (London,1984).

Toril Moi Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory (London, 1985).

K. K Ruthven, Feminist Literary Studies : An Introduction (Cambridge, 1984).

Elaine Showalter (ed.), The New Feminst Criticism : Essays on Women, Literature and Theory (New York, 1985).

جوزفين دونوفان : « وراء الشبكة : النقد النسائي بوصفه نقدا أخلاقيا »

رغم أن النقد النسائي قد تنوع كثيرا في السنوات القليلة الماضية آمل في هذا المقال أن أعود إلى منهج « صور النساء » الذي سيطر على الدراسات الأدبية في مطلع السبعينيات من هذا القرن ولايزال أساسيا بالنسبة إلى أصول الدراسات التي تقوم بها النساء في ميدان الأدب . ومن خلال منهج « صور النساء » يحدّد الناقد كيف تُقدم الشخصيات النسائية في الأدب . ويكشف الناقد عادة أن الصور هي « آخر Other » ، وأن الأدب من ثم غريب . وقد تصنف المهمة على أنها « نقد سلبي » لو أراد المرء أن يكيف المصطلحات الجدلية لدى مدرسة فرانكفورت في النقد الماركسي . وهو سلبي لأن الناقد حقيقة يقول « لا » للإدراكات والبنى والنماذج التي أضفي عليها طابع مادي والتي أنكرت تاريخيا الإنسانية الكاملة للمرأة . ويعني هذا النظر « سلبيا » إلى كثير من الأدب الغربي . وههنا أريد أن أضع أساسا أخلاقيا نظريا لهذا النقد .

النقد النسائي عميق الجذور في الحدس البديهي الأوليّ بأن النساء مراكز للوعي : إنهن ذوات وليس آخر ... لقد نظر إلى النساء في معظم الأدب الذي يكتبه الرجال على أنهن آخر، أشياء ، ليس لها قيمة إلا بمقدار ماتخدم أهداف البطل الذكر أو تنتقص منها . هذا الأدب غريب عن وجهة نظر الأنثى لأنه ينكر شخصيتها ...

على أن الافتراض الرئيس الذي ينبغي أن يفترضه الناقد في مدرسة « صور النساء » إنما هو تقييم « موثوقية » الخاصيات الأنثوية . والموثوقية مفهوم آخر مستعار من الوجوديين ،

خاصة هايديجر ، الذي قصد أي شخص يمتلك وعيا نقديا محددا ذاتيا في مقابل الهوية الذاتية المنتجة جماعيا أو المكررة . وقد حدد سارتر الثانية بأنها الـ en - soi ، أي الموثوقة في - نفسها In - Itself أو الذات الموضوعية في مقابل pour - soi ، أو الموثوقة لنفسها for - itself ، التي هي الوعي النقدي أو التأملي القادر على وضع الخطط .

فمفهوم الموثوقية في النقد النساتي إذن ليس فكرة عائمة « انطباعية » ، كما اقترح [١]. والأحكام التي تقيم موثوقية شخصية متأصلة في الكم الكبير للنظرية الوجودية في الذات . وتصدر مثل هذه الأحكام وفقا لما إذا كانت الشخصية تمتلك وعيا تأمليا نقديا ، لما إذا كان س قوة أخلاقية قادرة على فعل محدد ذاتيا ، باختصار تبعا لما إذا كان س ذاتا a Self ، وليس آخر Other . مثل هذه الأحكام ، تمكن الناقد النسائي من أن يحدد الدرجة التي توجه فيها إيديولوجيا الجنس النص . ولابد من أن تعزز إيديولوجيا الجنس مفهوم المرأة - بوصفها - شيئا أو المرأة - بوصفها - آخر ...

تقدم بعض أفلام انغمر بيرجمان Ingmar Bergman أمثلة ممتازة لو أنها رقيقة لظاهرة الاستغلال الجمالي للشخصيات النسائية . إن « صرخات وهمسات Cries and Whispers» (١٩٧٢) هو الفيلم الذي يمكن أن يرحب به المرء للوهلة الأولى بوصفه تصويرا حسيا لحياة أربع نسوة . والجمال المرئي الفتان في الفيلم خادع إلى حد يكفي لتعزيز هذا الحكم . ومهما يكن ، فان المرء بالتأمل سيتحقق من أن النساء يستخدمن جماليا كما لو كن على المستوى نفسه من الأهمية الأخلاقية التي تتحلى بها الزينة الحمراء لمحيطهن ....

وأستخدم صفة الجمالي aesthetic هنا بالمعنى الذي خلع عليها على الأقل منذ كانط ، معنى الإدراك النزيه لظاهرة توجد بوصفها كينونة مستقلة في المكان والزمان ، تبعث السرور ضمن هذه النظائر المكانية - الزمانية أو بسببها . ومثلما سنرى ، أعتقد أن الطلاق المزعوم بين علم الجمال وعلم الأخلاق الذي تستلزمه هذه الرؤية خادع ، متنكر عندما يقوم باستغلال إيديولوجي للشخصيات النسائية ... ونتيجة لذلك يستطيع فنان مثل بيرجمان أن يعامل شخصياته النسائية بوصفها أشياء ضمن سلسلة مكانية - زمانية متصلة وليس لها فائدة إلا بمقدار ملاءمتها للرؤية الجمالية الكاملة التي صاغها ....

إن البعد الجمالي للأدب والفن السينمائي لايمكن أن يفصل عن البعد الأخلاقي ، مثلما توصلنا إلى افتراض ذلك تحت تأثير المناهج النقدية الموجهة تقنيا (النقد الجديد ، مثلا) . ومنذ أرسطوطاليس فهمت التجربة الجمالية على الحقيقة بوصفها تجربة تقدم تحريرا ، وراحة ،

وتطهيرا catharsis ، ومتعة للجميع . والأحداث ضمن هذا الإطار الجمالي قد تكون مفزعة أو عنيفة ولكنها تصلح أساسا بفعل حقيقة أنها تأخذ مكانها ضمن نظام . هذا النظام لايمكن أن يكون نظاما سطحيا ، أي إنه لايكفي لأن يشكّل ببساطة مشهدا لمعاناة خيالية بشعة . ينبغي أن يوضع ضمن نظام أخلاقي ذي أهمية عظيمة . إن كل « الآثار العظيمة » في أدب الغرب تقصد إلى نظام أخلاقي وتعتمد عليه . وتأخذ أحداث العمل مكانها ضمن نظام يرضي حس الإنصاف عند الإنسان أو حس السخرية عند الإنسان ، الذي يستلزم هو نفسه إيمانا بنظام وراء أحداث العمل .

عندما يتطابق المرءُ بحميمية مع معاناة شخصية ما في العمل الفني ، أو عندما تستغل تلك المعاناة إلى درجة تتجاوز حدود الملاءمة ضمن السياق الأخلاقي للعمل ، فان الاستمرار الجمالي يضطرب : المعاناة لايمكن أن تبرَّر ، أخلاقيا أو جماليا ....

إن الكثير من أدبنا على الحقيقة يعتمد على سلسلة من الصور الثابتة للنساء ، المقولبات. هذه الأشكال التي أضفي عليها طابع مادي ، والقليلة إلى حد مدهش في عددها ، تكرر مرة تلو الأخرى في قدر كبير من الأدب الغربي . وتتضمن الصور التي أضفي عليها الطابع الموضوعي شيئا واحدا مشتركا في أية حال ؛ أنها تحدد المرأة بقدر ارتباطها بمصالح الرجال أو خدمتها أو معارضتها لها .

وتميل هذه المقولبات في التقليد الغربي إلى الانقسام على فئتين ، تعكسان الثنائية الثنوية المستوطنة في النظرة الغربية إلى العالم Manicheistic . ترمز المقولبات الأنثوية إما إلى الروحي أو المادي ، الخير أو الشر . فمريم ، أم السيد المسيح ، صارت مع الزمن تمثل الحد الأقصى في الخيرية الروحية . وحواء ، زوج آدم ، هي الأكثر شؤما في مادية الشر . ويبين الرسم التخطيطي الآتي كيف تتصور هذه الثنائية :

مادي	روحي
الجسد	الروح – النفس
موضوع الجنس	المثل الأعلى العذري
حواء	مريم
ألمغوية	الوحي
الشر	الخير

وتحت فئة مقولبات المرأة – الخيرة ، أي أولئك اللاتي يخدمن مصالح البطل هناك المرأة الصبور ، والأم / الشهيدة ، والسيدة . وفى الفئة السيئة أو الشريرة هناك المنحرفات اللاتي يرفضن أو لايخدمن كما ينبغي الرجلَ أو مصالحه : المرأة العانس طيلة حياتها ، الحيزبون / المساحقة ، الزوجة / الأم السليطة أو المستبدة . إن أعمالا مختلفة ، تعد روائع ممتازة في التقليد الغربي ، تعتمد على هذه المقولبات البسيطة للمرأة ....

وهذه الأعمال ، ذات الوزن الكبير في التقليد الغربي – الأوذيسة ، والكوميديا ، وفاوست – لاتقدم « الجزء الداخلي » من تجربة المرأة . نتعلم قليلا ، إن تعلمنا أي شيء ، عن الاستجابات الشخصية للنساء إزاء الأحداث . وهي مجرد أدوات لنماء البطل الذكر ونجاته . النساء أُخر Other بمعنى هذا التعبير عند سيمون دو بوفوار ، ولذلك فان هذا الأدب ينبغي أن يبقى غريبا على القارئة الأنثى التي تقرأ بوصفها امرأة .

في مقدور المرء أن يظهر طبعا أن القارئة المرأة تستطيع أن توقف تأثير أنوثتها وتتذوق الروائع التي تتضمن أبطالا ذكورا (ونساء تحلين بالموضوعية) عندما يصارع الأبطال المعضلات الإنسانية الشاملة . بتعبير آخر ، يستطيع المرء أن يثبت أن الإنسان يستطيع أن يتجاوز جنسه في تذوق العمل الأدبي . وإلى حد ما أحسب أن هذا ممكن حقيقة ....

ليس السؤال الحقيقي ما إذا كانت المرأة « تستطيع » أن تتطابق مع الوعي الذاتي أو الذات إن كانت ذكرا ، بل ما إذا كان ينبغي أن تتطابق ، حين تعطي محيطها السياسي والاجتماعي . بتعبير آخر ، أليس مضللا من الوجهة الأخلاقية تشجيع شخص ممنوع من العمل على التطابق مع شخص مأزقه ببساطة (كما هي حال هاملت) ما إذا كان يعمل ؟ فالعمل ، حين يؤخذ بعناية ، اختيار أنكر تاريخيا على النساء ولايزال ممنوعا علهن في مجالات عديدة وفي أية حال ، إلى أن يتوقف التكييف الاجتماعي الإيديولوجي لا نستطيع نحن القارئات الإناث أن نتجاوز على نحو موثوق جنسنا . ومثل هذا الأدب المعالج في هذا المقال ينبغى أن يبقى غريبا . ولا يعني هذا أننا ينبغي أن ننبذ أو نرفض قراءة هذه الأعمال ، بل أنها ينبغي أن تقرأ بمنظور يعترف بالجنسية المتأصلة في رؤيتها الأخلاقية ...

والنقد النسائي أخلاقي لأنه يرى أن إحدى المعضلات الأساسية في الأدب الغربي أن النساء في مقدار كبير منه لسن مخلوقات إنسانية ، مراكز للوعي . إنهن أشياء ، تستخدم في تسهيل مشاريع الرجال أو البرهنة عليها أو التخليص من أخطائها . وتعتمد مشاريع

التخليص الغربية دائما تقريبا على امرأة مخلصة . ومن وجهة أخرى فان النساء في بعض الأدب الغربي يكن أشياء ، كباش الفداء ، لكثير من الوحشية والشر . إن كثيرا من الفكر والأدب الغربيين فشل في الإمساك بزمام مشكلة الشر لأنه يلقي الشر بيسر على المرأة أو على « آخر » مميَّز ، كاليهودي ، أو الزنجي ، وبذلك ينكر حقيقة النظام المحتمل .

ويغدو النقد النسائي سياسيا حين يؤكّد أن الأدب ، والمناهج الدراسية الأكاديمية ، ومعايير الحكم النقدي ينبغي أن تغير ، بحيث لايظل الأدب يعمل بوصفه دعاوة تعزز إيديولوجيا الجنس . ويعترف الناقد النسائي أن الأدب عنصر مشارك مهم في جو أخلاقي يحط فيه من قدر النساء ....

إن التحليل اللغوي والدراسات العلاماتية يمكن أن تقول لنا الكثير عن كيفية التعبير عن الإيديولوجيات الثقافية في شكل أدبي . لكن الأسلوب لايمكن أن يكون ذا أهمية نسائية إلا عندما يُدْرَس في سياق النظرة الأخلاقية إلى المرأة من جانب المؤلف أو الثقافة . ولسوء الحظ فان قدرا كبيرا من التحليل الشكلي في الماضي قد عول على الطلاق الملائم بين القيم والجماليات الموصوفة قبلُ . ولهذا السبب كان قادرا على تجنب المسألة التقييمية الأساسية التي ينبغي أن يواجهها النقد : مسألة المكانة الأخلاقية للعمل . وإن النقد ، بتجاهله المسائل الأساسية للمحتوى ، غدا مجردا من الصفات الإنسانية بالطريقة نفسها التي فعلها الفن الحديث عند فسح المجال للاهتمامات الشكلية حصرا .... ونحن نتعلم ، نزداد حكمة بمعرفة الحياة ، وعلم النفس ، والسلوك الإنساني والعلاقات التي نكتشفها في الأعمال الفنية القيمة.

حاشية :

[أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل]

١ - انظر ستيوارت كننجهام ، « بعض مسائل النقد الأدبي النسائي Some Problems of Feminist Literary Criticism » ، مجلة دراسات النساء في الأدب Journal of Women's Studies in Literature ١ (١٩٧٩) ، الصفحات ١٥٩ - ١٧٨ .

إلين شوالتر : « نحو دراسة لغوية نسائية للشعر »

يمكن قسمة النقد النسائي على نوعين متميزين . يهتم النمط الأول بالمرأة بوصفها قارئة Woman as reader - بالمرأة من حيث هي مستهلك للأدب الذي ينتجه الرجال ، وبالطريقة التي تغير فيها فرضية القارئة الأنثى إدراكنا لنص ما ، تنبهنا على مغزى أنظمته الشفرية الجنسية . سأدعو هذا الضرب من التحليل « النقد النسائي feminist critiquc » ، وهو على غرار الأضرب الأخرى للنقد تحقيق مبرر تاريخيا يتفحص الافتراضات الإيديولوجية للظاهرات الأدبية . وتتضمن موضوعاته صور النساء ومقولباتهن في الأدب ، والأشياء المغفلة والتصورات الخاطئة عن النساء في النقد ، والانشقاقات في التاريخ الأدبي الذي يبنيه الذكور. ويهتم أيضا باستغلال الجمهور الأنثوي والعبث به ، خاصة في الثقافة الشعبية والسينما ؛ وبتحليل المرأة - بوصفها - علامة في الأنظمة السيميائية . أما النمط الثاني للنقد النسائي فيهتم بـ « المرأة - بوصفها - كاتبة » - بالمرأة من حيث هي منتج للمعنى النصي ، بتاريخ الأدب الذي تنتجه النساء وموضوعاته وأنواعه وبناه . وتنطوي موضوعاته على المحركات النفسية للإبداع الأنثوي ؛ وعلم اللغة ومسألة اللغة الأنثوية ؛ ومسار السيرة الأدبية الأنثوية الفردية أو الجماعية ؛ والتاريخ الأدبي ؛ ودراسات لبعض الكتاب والأعمال ، طبعا . وليس في الإنكليزية مصطلح لمثل هذا الخطاب المخصص ، وهكذا فقد حورت المصطلح الفرنسي La gynocritiquc : النقديات النسائية gynocritics » (رغم أن مغزى الاسم الذكري المستعار في تاريخ كتابة النساء أوحى أيضا بمصطلح الزراعيات gcorgics » *) .

إن النقد النسائي سياسي وجدلي أساسا ، مع صلات نظرية بعلم الاجتماع وعلم الجمال الماركسيين ؛ والنقديات النسائية gynocritics أكثر استقلالا وأكثر تجريبية ، مع صلات بصيغ أخر من البحث النسائي الجديد ...

وعلى غرار ما نرى في هذا التحليل ، فان إحدى مشكلات النقد النسائي أن الرجال هم الذين يوجهونه . وإذا مادرسنا مقولبات النساء ، والميل الجنسي لدى النقاد الذكور ،

* يطلق هذا المصطلح عامةً على نوع القصائد التي تدور موضوعاتها حول الحياة الريفية وأعمال الفلاحة والزراعة خاصة . وقد اشتهر هذا النوع من القصائد على يد الشاعر الروماني فرجيل في قصيدته المسماة «الزراعيات أو الفلاحة » التي أكمل نظمها سنة ٣٧ ق . م [المترجم] .

والمساهمات المحدودة التي تقدمها النساء في التاريخ الأدبي ، فاننا لن نتبين ماشعرت بـه النساء وعانته ، بل مجرد ما اعتقد الرجال أنه وضع للنساء . وفي بعض ميادين التخصص ، قد يتطلب هذا تدربا مهنيا طويلا على منظر من الرجال ، سواء أكان ألتوسير ، أم بارت ، أم ماشيري ، أم لاكان ؛ ومن ثم تطبيقا لنظرية العلامات أو الأساطير أو اللاوعي على نصوص أو أفلام للذكور . وإن الحصر الزماني والفكري الذي يقوم به المرء في عملية كهذه يزيد مقاومة دراستها ورؤية حدودها التاريخية والإيديولوجية . ولدى النقد أيضا مَيْلٌ إلى « تطبيع » التضحية بالنساء ، بجعلها الموضوع الحتمي والاستحواذي للدراسة ....

وخلافا لهذا التعلق الغاضب أو الحنون بأدب الرجال ، في مقدور برنامج النقدبات النسائية أن ينشئ إطارا أنثويا لتحليل أدب النساء ، لتطوير نماذج جديدة مبنية على دراسة التجربة الأنثوية ، بدلا من تكييف النماذج والنظريات الذكرية . تبدأ النقديات الأنثوية في المرحلة التي نحرر فيها أنفسنا من الثوابت الخطية للتاريخ الأدبي الذكري ، ونكف عن محاولة فسْح مجال للنساء بين خطوط التقليد الذكري ، ونركّز بدلا من ذلك على عالم الثقافة الأنثوية المرئي تقريبا ....

.... وقبل أن يكون في مقدورنا حتى البدء بالتساؤل عن الكيفية التي سيكون فيها أدب النساء مختلفا ومتميزا ، علينا أن نعيد بناء ماضيه ، ونستبين ثانية أعداد النساء الروائيات والشواعر والكاتبات المسرحيات اللاتي لف الغموض أعمالهن مع الزمن ، ونرسخ استمرار التقليد الأنثوي .... ومثلما نستطيع أن نعيد بناء سلسلة الكاتبات في هذا التقليد وأنماط التأثير والاستجابة من جيل إلى آخر ، نستطيع أيضا أن نبدأ بايقاف التكرار الدوري للتاريخ الأدبي التقيلدي ، وقوانينه المدخرة للإنجاز ولأننا درسنا النساء الكاتبات وحدانا لم نتفهم الروابط بينهن . وعندما نتجاوز أوستن * والبرونتيتين** وإليوت ، مثلا ، لنمعن النظر في مائة وخمسين أو أكثر من شقيقاتهن الروائيات ، نستطيع أن نرى أنماطا وأطوارا في ارتقاء التقليد الأنثوي مطابقةً للأطوار التطورية لأي فن ثقافي ثانوي . وفي كتابي عن الكاتبات الإنكليزيات ، *أدبٌ من إبداعهن* A Literature of their own ، سمّيتُ هذه المراحل :

---

* جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) روائية إنكليزية ، عنيت بتصوير حياة الطبقة المتوسطة [المترجم عن المورد]

** اميلي برونتي (١٨١٨-١٨٤٨) روائية إنكليزية . وشارلوت برونتي (١٨١٦- ١٨٥٥) روائية وهي شقيقة إميلي [المترجم] .

المرحلة المؤنثة feminine ، والمرحلة النسائية feminist ، والمرحلة الأنثوية female . إبان الأطوار المؤنثة ، الممتدة من حوالي ١٨٤٠ إلى ١٨٨٠ ـ كتبت النساء في محاولة اللحاق بركب الإنجازات الفكرية للثقافة الذكرية ، واستوعبن افتراضاتها حول الطبيعة الأنثوية ، والسمة المميزة لهذه المرحلة الاسم الذكري المستعار ، الذي دخل بريطانيا في أربعينيات القرن التاسع عشر ، ومميز قومي للنساء الإنكليزيات الكاتبات ... أما المحتوى النسائي للفن المؤنث فغير مباشر على نحو نموذجي ، ومحرف ، وميال إلى السخرية ، ومدمر ؛ وعلى المرء أن يقرأه بين السطور ، في الإمكانيات المفتقدة للنص .

في الطور النسائي ، من حوالي سنة ١٨٨٠ إلى ١٩٢٠ ، أو كسب حق الاقتراع ، تتمكن النساء تاريخيا من رفض الأوضاع التكيفية للأنوثة واستخدام الأدب في تمثيل محن الأنوثة المظلومة ....

في الطور الأنثوي ، المتقدم منذ سنة ١٩٢٠ ، ترفض النساء المحاكاة والمعارضة معا – وهما شكلان من التبعية – ويلتفتن بدلا من ذلك إلى التجربة الأنثوية بوصفها مصدرا للفن المستقل ، حيث يوسعن التحليل النسائي للثقافة ليشمل أشكال الأدب وتقنياته . وتبدأ ممثلات الجمالية الأنثوية الشكلية ، من مثل دوروثي رتشاردسون وفرجينيا وولف ، بالتفكير بلغة الجمل الذكرية والأنثوية ، ويقسمن أعمالهن على الصحافة « الذكرية » والروايات «الأنثوية» ، ويعدن تحديد التجربة الخارجية والداخلية ويضفين عليها طابعا جنسيا ....

وفي محاولة تفسير هذه التعديلات المعقدة للتقليد الأنثوي ، جرب النقد النسائي مجموعة من المناهج النظرية . والاتجاه الأكثر طبيعية الذي يمكن أن يتبناه النقد النسائى إنما كان التعديل ، وحتى تدمير الإيديولوجيات ذات القرابة ، خاصة علم الجمال الماركسى والبنيوية ، حيث يعدل معاجمهما ومناهجهما لتشمل المتغير في الجنس . ومهما يكن ، فانني أحسب أن هذا التعويض المؤنث المزدهر باطراد غير مقنع أساسا . ولا يستطيع النقد النسائي أن يطوف دائما فى أشياء الرجال المستعملة وغير الملائمة ، في آني هول Annie Hall للدراسات الإنكليزية ؛ بل عليه ، على غرار ماكتب جون ستيورات مل حول أدب النساء سنة ١٨٦٩ ، « أن يحرر نفسه من تأثيرات النماذج المقبولة ، ويوجه نفسه بدوافعه الخاصة » [1] – مثلما تبدأ النقديات النسائية عملها ، فيما أحسب . ولايعنى هذا إنكار ضرورة استخدام المصطلحات الفنية والتقنيات المستخدمة في حرفتنا . ولكن عندما ندرس الظروف التاريخية التى تنتج فيها الإيديولوجيات النقدية نرى لم تبدو التكييفات النسائية قد وصلت إلى طريق مسدود ...

إن العلوم الجديدة للنص ، المبنية على علم اللغة والحواسيب والبنيوية النطقية والتفكيكية والشكلانية الجديدة والتشويهية والأسلوبية العاطفية وعلم الجمال النفسي ، قدمت لنقاد الأدب فرصة لإظهار أن العمل الذي يقومون به رجلي وعدواني كالفيزياء النووية - ليس حدسيا ولا تعبيريا ولا مؤنثا ، بل عنيفا وقاسيا ومجردا ورجوليا . وفي سوق عمل منكمشة تعمل هذه المستويات الجديدة للحرفية أيضا بوصفها مميزات بين المحاضر الرائج والهامشي . وإن العلم الأدبي ، بتوليده الجنوني للمصطلحات الفنية الصعبة وإنشائه الحلقات الدراسية والمعاهد للدراسة بعد الجامعية ، يُوجد فيلقا ممتازا من المتخصصين الذين يمضون وقتا أكثر فأكثر للتضلع من النظرية ، ووقتا أقل فأقل لقراءة الكتب . ونحن نتقدم نحو ناظم ذي طبقتين لنقد « أعلى » و « أدنى » ، الأعلى مهتم بالمشكلات « العلمية » للشكل والبنية ؛ و « الأدنى» مهتم بالمشكلات « الإنسانية » للمحتوى والتفسير . ويبدو لي أن هذه المستويات تقوم الآن بمطابقات جنسية دقيقة ، وتتبنى توزيعا ثنائيا حادا على أساس الجنس - تأويل أنثوي وتأويل ذكري . ومن المثير للسخرية أن وجود نقد جديد تمارسه النساء جعل من الممكن تماما أن تناضل البنيوية والماركسية ، مثل هنشارد ، من أجل أنظمة للإلتزام والتصميم الشكليين . والناقدات اللاتي يكتبن بهذه الطرائق ، مثل هيلين سكوس والنسوة المشاركات في تحرير مجلة Di-acritics ، يجازفن حيث يخصصن للغيبتات الرمزية في العدد الخاص أو ظهر الكتاب من أجل مقالاتهن. ومهما يكن ، فان اعتقادي بأن محاولات إيجاد التراكيب كانت غير ناجحة حتى الآن لايرجع إلى أن التبادل بين حركة المساواة بين الجنسين feminism والماركسية والبنيوية كان أحادي الجانب حتى الآن . وفي حين أن النقد العلمي يكافح لتطهير نفسه من الذاتي ، يكون النقد النسائي مستعدا (في عنوان لمقتطفات أدبية صدرت حديثا) لتأكيد سلطة التجربة The Authority of Experience [٢] . إن تجربة المرأة يمكن أن تتوارى بسهولة ، تغدو خرساء وباطلة وغير مرئية ، تضيع في الرسوم التخطيطية لدى البنيوي أو الصراع الطبقي عند الماركسيين . التجربة ليست انفعالا ؛ وعلينا أن نحتج الآن مثلما هي الحال في القرن التاسع عشر على مساواة المؤنث باللاعقلاني . لكنه علينا أن نعترف أيضا بأن الأسئلة التي يحتاج معظمنا إلى أن يسألها تمضي إلى أبعد من تلك التي يستطيع العلم أن يجيب عنها . علينا أن نبحث عن الرسائل المقموعة للنساء في التاريخ ، وفي علم الإنسان anthro-pology ، وفي علم النفس ، وفي أنفسنا ، قبل أن يكون في مقدورنا تحديد موقع المؤنث الذي لم يقل ، بطريقة بيير ماشيري[٣] ، بتفحص سراديب النص الأنثوي . وهكذا فان المأزق

النظري الحالي في النقد النسائي ، فيما أحسب ، أكبر من مشكلة إيجاد « تحديدات دقيقة ومصطلحات فنية ملائمة » ، أو « تنظير وسط المعركة » . وهو ينشأ عن وعينا المقسم ، التمزق في كل منا . ونحن جميعا بنات التقليد الذكري ، بنات معلمينا ، أساتذتنا ، المشرفين على أطروحاتنا الجامعية ، ناشرينا – وهو تقليد يطلب منا أن نكون عقلانيين ، هامشيين ومعترفين بالجميل ؛ وأخوات في حركة نسائية جديدة تولد نوعا آخر من الوعي والالتزام ، يتطلب منا أن نتخلى عن النجاح الزائف لأنثوية رمزية ، والأقنعة الساخرة للمناقشة الأكاديمية. ما أسهل ، وما أقل إشعارا بالوحشة ، لا أن نستيقظ – أن نواظب على أن نكون نقادا ومعلمين للأدب الذكري ، وعلماء أناسة anthropologists لثقافة ذكرية ، وعلماء نفس لاستجابة أدبية ذكرية ، ندعي دائما أننا شموليون . ورغم ذلك لايمكن أن نرغب أنفسنا بالعودة إلى النوم . وحيث إننا عالمات في سبعينيات القرن العشرين فقد أعطينا فرصة عظيمة، ووجه إلينا تحد فكري كبير . إن التشريح ، البلاغة ، الدراسة اللغوية للشعر ، التاريخ ، تنتظر كتابتنا ...

.... وتتمثّل مهمة الناقدات النسائيات في إيجاد لغة جديدة ، طريقة جديدة لقراءة مايمكن أن يكمل فكرنا وتجربتنا ، وعقلنا ومعاناتنا ، وشكيتنا ورؤيتنا . وهذه المغامرة لايمكن أن تقتصر على النساء ؛ فأنا أدعو الناقد والشعري والبلوتاركي* للمشاركة فيها معنا . شيء واحد هو المؤكد : النقد النسائي ليس ضيفا عابرا . إنه هنا ليبقى ، وعلينا أن نجعله وطنا دائما .

الحواشي :

{ أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل }

١ – ج . س . مِلْ ، " خضوع النساء " (لندن ، ١٨٦٩) ، ص ١٣٣ .

٢ – لي إدواردز وأرلين دايموند (محرران) ، " سلطة التجربة The Authority of Experience " (أمهرست ، ماساشوستس ، ١٩٧٧) .

٣ – { المحرر } انظر بيير ماشيري ، " نظرية للإنتاج الأدبي A Throry of Literary Production ترجمة جفري وول (لندن ، ١٩٧٨) .

* نسبة إلى كاتب السيرة ، والفيلسوف الإغريقي بلوتارك .

إليزابيث إ . ميس : « السياسة الجنسية والحكم النقدي »

في كتاب « الأدب بوصفه مؤسسة : الرؤية منذ عام ١٩٨٠ Literature as an Institution : The View from 1980 » تقول ليسلي فيدلر Leslie Fiedler بشيء من التشاؤم : « نحن جميعا نعرف في قرارة نفوسنا أن الأدب هو فعليا ما نعلمه في أقسام اللغة الإنكليزية ، أو على نحو عكسي ، ما نعلمه في أقسام اللغة الإنكليزية هو الأدب . وداخل تلك الدائرة التحديدية المقفلة نؤدي الطقوس التي نخرج بها المدعين التافهين من صفوفنا وندخل خبراء حقيقيين ، حماة للمعايير التي ينبغي أن يحكم بها على كل أغنية وقصة »[١] . وآثار هذا الضرب من الإخراج شفافة : أنه يضع الأدب بتمامه تقريبا في خدمة ثقافة نخبة ذكرية محافظة ....

وفي مجموعة مقالاته ، " هل يوجد نص في هذه الدرجة ؟ سلطة الجماعات التفسيرية Is There a Text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities " ، يقدم ستانلي فش فكرة عن الأحكام النقدية بوصفها تصدر عن جماعة تفسيرية ، تقدم ، حين تفحص من منظور نسائي ، وسائل مفيدة لوصف طبيعة المحاباة النقدية . وربما دون قصد منه، ساعدنا فش على أن نرى بوضوح ما حدسنا به دائما . أعني محركا قريبا - غريبا على قدر من القوة ، يأخذ شكل قبلية أدبية مبنية على الجنس ، ويدخل ميدان العمل بوصفه أداة للتوجيه . والنقاد الذين يسمحون بامكانية التغييرات في التفسير النقدي ، من حيث هم مقابلون لأولئك الذين ينشدون الـ Ur - reading ، يواجهون مباشرة مشكلة إقفال السلاسل أمام الحدود القصوى للنسبية في التفسير . وإلا فان سلطة التقليد الأدبي السائد يمكن أن تهدد جديا .... ورغم صحة القول إن فش يمثل تيارا واحدا في حشد تيارات اليوم ، يلوح أن النقاد الآخرين الذين لايتفقون معه في بعض النواحي يقبلون مفهوم الجماعة الموثوقة ....

.... ونحن نرى أن « الجماعة التفسيرية » هي حقا « الجماعة الموثوقة » . ورغم أن فش يعد النقد « صنفا مفتوحا » ، فنحن مضطرون إلى النظر إليه ، على غرار صورة الجماعة لديه، بوصفه نظاما مغلقا يستبعدنا من حلبة سلطته ....

إن الجماعات التفسيرية ، كالجماعات القبلية ، تمتلك القدرة على الطرد من العضوية والمشاركة أو الإدخال فيهما ، أو تضييقهما أو توسيعهما ، كما تمتلك القدرة على فرض المعايير - ومن ثم سلطتها ...

.... وكلما جادل فش بقوة لتهدئة مخاوف زملائه من الفوضى التفسيرية المنتشرة ، أدرك الناقد النسائي بجلاء القوة التي يتمسك بها أعضاء هذه الجماعة التفسيرية . وهم يوجهون إمكانية قبول الحقائق والنصوص والبرهان ، وكذا المعايير المكونة للمعقولية في المناقشة . وبسبب الالتزام بوهم الموضوعية ، يضللون التمييز الجوهري الذي أدركه كامي Camus : « ثمة جرائم للعاطفة وجرائم للمنطق . والفاصل بينهما غير محدد بوضوح » (٢).

وبذكاء خارق يصطادنا فش جميعا بشبكته النقدية . ونحن جميعا ، شئنا أم لم نشأ ، نلعب اللعبة لأنه ليس ثمة آخر ، بالنسبة إليه . وحتى لو رفضنا القواعد فاننا نظل مشاركين ، لأن القواعد نفسها تتضمن رفضا للقواعد – موقف مشؤوم بالنسبة إلى أولئك الذين ليسوا أعضاء في الجماعة الموثوقة . وأنت تصير عضوا حين تجعلك الجماعة عضوا ، وليس لزاما بفعل الكيفية الجيدة التي تؤدي بها الأعمال النقدية . والحقيقة التي يخفق فش في إيضاحها هي أن العضوية امتياز (يمنحه أولئك الأقوياء) أكثر منها حقا (يكتسب بالتمهر) .

إن عمل فش مفيد للنقاد النسائيين لأنه يعيد توجيه انتباهنا ، بعيدا عن غموض النص – عن المناقشات بشأن « الحقائق » و « الصدق » و « الجمال » و « الشمولية » – نحو الدراسات الأكثر سياسية للكيفية التي تشرع فيها القيمة الأدبية وتصاغ بذلك الثقافة . ولأنه يتكلم بوصفه عضوا في الجماعة الموثوقة التي تزين حججها في أي نضال للإقناع بقيمة أكيدة، إن لم تكن الشرعية ، يستطيع أن يزعم بأمانة أن النقاشات يحسمها الإقناع ، وأن ليس هناك موضع للامتياز ، وأن حجة الإنسان ستدرس ، إن لم تقبل . خلافا لذلك ، يجد المتجاوزون أنفسهم فوق أرض متقلبة – يوجهون من ناحية إلى استخلاص مناقشات من دليل نصي وسياقي يكون لها عندئذ تأثير ضئيل ، ومن ناحية أخرى إلى تجنب النقاسات غير الملائمة ، وعلى الحقيقة النقاشات الجوهرية المبنية على افتراضات « غير أدبية » فيما يتصل بطبيعة الواقع الاجتماعي والسياسي ، أو السياسة الجنسية للحكم الأدبي ، ويعبر إشمايل ريد Ishmael Reed عن إحباط مماثل من وجهة نظر الكاتب الأسود المفتون بالنظام نفسه المتبع في الحكم : « الفن ما يفعله البيض . والآخرون جميعا « دُعاة » (٣).

إن النقد النسائي مشروع ضخم يقتضي تغيير البنية الحقيقية للمعرفة ، جنس المعرفة ، وبذلك يحاول تحريرنا مما تسميه ديانا هيوم جورج « أنموذجا عمليا ينقسم انقساما ثنائيا على نحو متكلف ..... إلى نشاط عقلي ونشاط جنسي » (٤). والمشكلة التي تواجهنا معرفية

وسياسية معا - وكل منهما مهمة ولايمكن فصلها عن الأخرى . وعلى امتداد سنوات أحاط النقاد النسائيون بالاعتبارين ، يريدون أن يؤمنوا من ناحية بتلك « الخاصية النظرية » ويخشون من ناحية أخرى التجزيء الذي قد ينشأ عن تحديد المنهج (خريطة إيديولوجية ناقصة) وتفصيله . وبوعي أو دون وعي ، أبهمنا مصطلحات النقاش ، ومعها الحاجة إلى التمييز بين النقد الذي تكتبه النساء والنقد النسائي . وداخل النقد النسائي ، تجنبنا السياسي والمعرفي ، كأنه لم يكن هناك هدف في تلخيص سياسة الجنس (التي تهدد بفصل النساء عن الرجال وعن مؤسسات الثقافة) .....

ويعتقد بعض أنصار مابعد البنيوية وهم في غمار هجومهم على الخاصية الإيديولوجية للخطاب أن النقد قد حرر نفسه أخيرا من توجيهه نحو الموضوعية والشمولية . ومن المغري أن نعد موقف ما بعد البنيوية منتشرا ، ومميزا للنقد في العقد الماضي . ورغم ذلك فان نقاد ما بعد البنيوية ، بعيدا عن تلخيص النشاط النقدي اليوم ، لم يقوموا إلا ببداية في هجومهم على تقاليد النقد المتأصلة تاريخيا ..... ومثلما أن السادة لايلزمون بتعلم لغة العبيد ، ستظل سلطة الجماعات النقدية تقاوم النقد النسائي ونقد السود والنقد الماركسي مادام شكل القوة الذي تعتمد عليه لم يقوض .

إن تسجيلات الحديث التي ترى حديثا ، تتكدس في تحد متصاعد على نحو سريع للبنى القديمة للمعرفة . ومثلما يقترح فوكو في القوة / المعرفة Power / Knowledge ، فان « المشكلة السياسية الجوهرية بالنسبة إلى المفكر هي ... مشكلة التحقق من إمكانية إنشاء سياسة جديدة للحقيقة . فالمشكلة ليست تغيير وعي الناس - أو مافي رؤوسهم - بل تغيير النظام السياسي الاقتصادي « المؤسساتي » لإنتاج الحقيقة »[٥]. وبتعبير آخر ، تعكس النماذج السائدة وتعكس في النظام السائد للحقيقة . والحقيقة لاتمتلك علاقة مستقلة بأنظمة القوة . فهي تنتج عن القوة التي تبني المعرفة نفسها ، أو تكون مطابقة لها . وهكذا فان جهدنا من حيث نحن نقاد نسائيون لابد من أن يصير سياسيا على نحو قوي عندما نتناول أنموذجا من الخارج . ويوضح فوكو « أنها ليست مسألة تحرير الحقيقة من كل نظام للقوة (التى ستكون وهما ، لأن الحقيقة قوة من قبل) بل مسألة فصل قوة الحقيقة عن أشكال السيطرة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تعمل داخلها في الوقت الراهن »[٦] . وتتحدث ملاحظة فوكو مباشرة عن أولئك الذين يعملون خارج المؤسسة النقدية الأدبية . وجلي أن أولئك

المستبعدين من شروط الحقيقة هم أنفسهم الذين يدركون وجوه القصور في الأنموذج ويجربون معنى الإلحاح المطلوب لتوجيهه . إن انتشار تجربة الانقطاع ، وراء قائمة الغرباء / المنتهكين ، لابد منه قبل إمكانية حصول التغييرات المهمة . مثل هذه المشقة المعممة - الإثم أو الشك الذي يتضمن على الأقل رواية واحدة لامرأة في سلسلة أو يغري النقاد النسائيين وأقلية أخرى من النقاد بالمبدأ الإنكليزي English Institute - تسم الطور الانتقالي نحو ثورة الأنموذج .

وليس واجبا على نقاد الأدب ، المتسترين بدعوى الموضوعية ، أن يبينوا الأصول والمضامين السياسية لأحكامهم . ونتيجة لذلك يحتاج النقاد النسائيون إلى دراسة معمقة لمناهج التقليد النقدي الموروث وتقنياته . وعلى سبيل المثال فان فش ، في فكرته عن الجماعة التفسيرية (الموثوقة) ، يقدم المساواة : الأدب نظام مفتوح ، يقبل أي نص (ضمن العقل) ؛ والتغييرات في التفسير مقبولة (ضمن العقل) ؛ والإقناع هو الأداة التي يحقق بها النقاد (العاقلون) الإجماع . وعندما يتولى فش ثانية سلطة تقرير حدود المعقول في الحرفة كما هي مشكلة الآن ، يدرج ثانية سياسة الإبعاد التي يمكن أن يكون قد أبطلها من خلال تحديد الأدب على أنه صنف مفتوح والمنافحة عن التعددية التفسيرية . لكن مايلازم منهج فش إنما هو حقيقة أن العقل الصائب وقوة التحديد يحدد مكانهما حيث تتواجد القوة والعقل دائما في الحضارة الغربية - لدى فئة من الرجال البيض النخبة . وبذلك يحافظ على النمو النظري على حساب التغير المستمر . ومن المعقول أن نتشكك ، على غرار مالاحظ النقاد الماركسيون دائما من موقع امتيازهم ، في أن أطرنا المفهومية تعكس الإيديولوجيا . على أن المهمة الرئيسة للنقد النسائي ، فى تقديم تنقيح لسياسة « الحقيقة » ، أن يجعل الإيديولوجيا التي يتبناها على قدر من الوضوح . وإذا ما التمسنا تحويل بنى السلطة ، فان علينا أولا أن نسميها ، وبذلك نكشفها ونعرضها ليراها الجميع . ولأننا نصوغ نقدا جديدا ، ينبغي أن تظل نظرياتنا وافتراضاتنا خالية من إبطال دور السيطرة الذي ينشأ عن تفكيكات لا تنتهي للأضداد مثل ذكر / أنثى و قريب / غريب ، حيث يحل التعبير الثاني محل الأول في ارتداد لانهائي ضمن اقتصاد للاضطهاد . ويعتمد مستقبل النقد النسائي على تحدي المنطق التضادي الذي يعزز حاليا المفهوم الحقيقي للامتياز .

وفي كتاب « عندما تتكلم شفتانا معا When Our Lips Speak Together » يحذّرنا لسوس أريجراي من الإخفاق في تحرير أنفسنا من هذا النظام المركز على الذكور : « إن ظللْنا

تكلم إحدانا الأخرى باللغة نفسها ، فسنوجد ثانية القصة نفسها . نبدأ القصص نفسها دائما من جديد ... إن ظللنا نتكلم بهذا التماثل التام ، إن كلمت إحدانا الأخرى كما تكلم الرجال على مدى قرون ، كما علمونا أن نتكلم ، ستفشل إحدانا الأخرى . لكن تحويل الأدب والنقد بوصفهما مؤسستين ثقافيتين يتطلب لغة للتحدي أكثر من الاشتراك الصامت في جريمة ذلك الذي يطلب منا من أجل استمرار التركيز على الذكور . إن النقد النسائي ، إن كان له من منقبة ، كفيل بازعاج القوى . وهذا جوهري في قيمته ، وهو مقياس فعاليته القصوى . وإن سياسة جديدة ، غير قائمة على الرفض بل على البناء الإيجابي للمرأة بتوحد المحترفين النسائيين ، ستقدم نظرية جديدة وتطبيقا جديدا .

الحواشي :

{ أعيد تنظيمها وترقيمها عن الأصل }

١ - ليسلي فيدلر ، « الأدب بوصفه مؤسسة : الرؤية منذ ١٩٨٠ » : Literature as Institution : The View from 1980 » في Opening Up the Canon مقالات مختارة من « المبدأ الإنكليزي English Institute , 1979 ، إعداد ليسلي فيدلر وهوستون ا . بيكر ، الابن (بالتيمور ، ١٩٨١) ، الصفحات ٧٣ - ٧٤ .

٢ - ألبير كامو ، « الثائر : مقالة عن الإنسان في الثورة The Rebel : An Essay On Man in Revolt » ، ترجمة أنتوني باور (نيويورك ، ١٩٥٦) ، ص ٣ .

٣ - مقتبس في رتشارد كوستلانتز ، « نهاية الكتابة العقلانية : السياسة الأدبية في أمريكا The End of Intelligent Writing : Literary politics in America » (نيويورك ، ١٩٧٤) ، ص ٢٤٣ .

٤ - ديانا هيوم جورج « Stumbling on Melons : Sexual Dialectics and Discrimination in English Departments ، في Opening Up the Canon ، ص ١٠٩ .

٥ - ميشيل فوكو ، « القوة / المعرفة : مقابلات مختارة وكتابات أخر : Power / Knowledge Selected Interviews and Other Writings ، ١٩٧٢ - ١٩٧٧ ، طبعة كولن غوردن ، ترجمة كولن غوردن . (نيويورك ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٣ .

٦ - المرجع نفسه .

٧ - ليوس أريجراي ، « عندما تتكلم شفتانا معًا When Our Lips Speak Together » ترجمة كارولاين بيرك ، Signs ، ٦ (١٩٨٠) ، ص ٦٩ .

رقم الإيداع ٩٦/٣٩٣٠

الترقيم الدولى I.S.B N 977 - 5487 - 44 - 7

طبع بمطابع دار روتابرينت